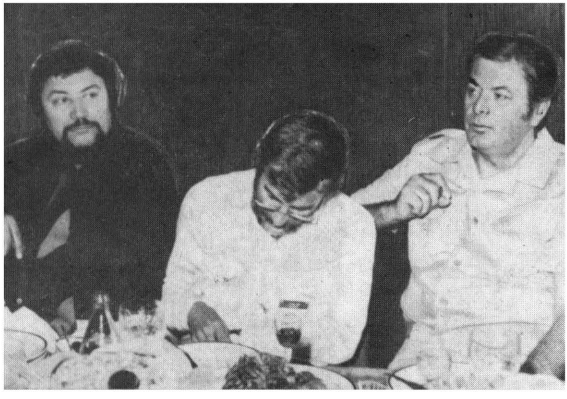
ISSN 0130—6405

Искусство КИНО

11 1983



Встреча руководителей союзов кинематографистов социалистических стран на XIII МКФ в Москве

ИСКУССТВО КИНО

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.
Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. гл. редактора)
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров * редакция не высылает

11

1983

СОДЕРЖАНИЕ ИСКУССТВО КИНО СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран
3
Феликс Соболев Подсказывать практике...
Кинематограф 80-х. Дневник
Актуальное интервью
Владимир Меньшов
14
Познать героя — познать себя
Разборы и размышления
20
Изабелла Дубровина В русле горьковского миропонимания
32
Л. Лиходеев Десять минут возмездия
40
Игорь Ачильдиев Нерушимая связь времен
45
И. Павлова Далекое и близкое
53
Ю. Мартынов Трудности масштабной темы
Внимание фильмам для детей и подростков
56
К. Парамонова Уроки человечности
Ракурс
64
Л. Николаев На пути к человеку, или Размышления о пользе постоянства
Из творческого опыта
70
А. Баталов В плену у книги
Интервью между съемками
83
Гурген Тонунц Радость трудных задач
85
Татьяна Догилева Неля из Рыбинска и другие...
Беседы за рабочим столом
89
Тихон Хренников Люблю работать в кино
Кино и зритель
96
С. Пензин Киноклуб в Воронеже
Теория и история
106
Р. Юренев Кино и телевидение — одно искусство
Мемуары и публикации
116
В. Немоляев Стереокино: из прошлого в будущее
Наши юбиляры
122
70 и 50
123
Себастьян Аларкон Учитель
124
Издано о кинематографе
Памяти товарища
131
Д. Д. Месхиев
За рубежом
132
Феликс Андреев Участники борьбы
139
М. Ржадова Герои Ярослава Гашека на экране
Почта редакции
146
Чтобы не было «белых пятен»...
Зарубежный фильм на нашем экране
151
Александр Трошин Идентификация женщины
154
Ирина Мягкова Портрет художника
158
Синерама
Сценарий
163
Аркадий Инин, Даль Орлов Богатырские страдания
191
Фильмография

На 1-й стороне обложки: Анастасия Вознесенская и Дмитрий Щеглов в фильме «Оглянись» (режиссер Аида Манасарова, «Мосфильм»)

На 4-й стороне обложки: Виргилиуш Грынь в фильме «Героическая пастораль» режиссера Хенрика Бельского (Польша)

Iskusstvo kino

Cinema Art

The Time And The Screen

Felix Sobolev — To Prompt The Practice... (p. 3)
About the science films as the sphere of social conscience.

Actual Interview

Vladimir Menshov — To Learn The Hero — To Learn Yourself (p. 14)
Reflections of the wellknown Soviet actor and director about the character of our contemporary.

Cinema of the 80-ies. Diary

Isabella Dubrovina — Analysis And Reflections In The Course Of Gorky's Outlook (p. 20)
Review of the film "Vassa" ("Mosfilm", 1983)

Leonid Lihodeev — Ten Minutes Of Retribution (p. 32)
Reflections of one of the authors of satirical news-reel "The Wick".

Ygor Achildiev — Indestructible Connection Of Tenses (p. 40)
The review of the film "Lenin And Siberia" ("Centrnauchfilm", 1983)

Irina Pavlova — Far And Near (p. 45).
Review of the film "The Youth Of Genius" ("Uzbekfilm" — "Tadzikfilm", 1982)

Youry Martynov — The Difficulties Of The Theme Of Large Scale (p. 53)
Review of the film "It Belongs To The Working Class" (CSDF, 1982)

Attention To The Films For Children and Teenagers

Kira Paramonova — Lessons Of Humanity (p. 56)
Reflections on the cinema for children of the last few years.

Foreshortening

Leonid Nikolaev — On The Way To A Man, Or The Reflections About The Use Of Constancy (p. 64)
About the works of film director Valery Chiginsky.

From Creative Experience

Alexey Batalov — In Captivity Of The Book (p. 70)
Chapter from the book of the wellknown actor and director, devoted to the problem of making screen versions of the books

Interview Between Takes

Gurgen Tonunts — Gladness Of Difficult Tasks (p. 83)

Tatiana Dogileva — Nelia From Rybinsk And The Others (p. 85)
Actor and actress about their new roles

Talks At The Wolking Table

Tihon Khrennikov — I Like To Work For Cinema (p. 89)
The famous Soviet composer tells about his work for cinema.

Film And His Spectator

Stal Pensin — Film Club In Volonezh (p. 96)

Theory And History

Rostislav Yourenev — Cinema And Television — The Same Art (p. 106)
Article about interrelations of cinema and television.

Vladimir Nemoliaev — **Memoirs And Publications**
Stereofilm: From The Past To The Future (p. 116)
Memoirs of the director about the first steps of the Soviet stereofilm.

Our Jubilees

Sebastian Alarkov — 70 And 50 (p. 122)
The Teacher (p. 123)
Professor of VGIK Vitaly Zdan is 70.

Published On Cinema

Information about the new books (p. 124)

In Memoriam

Dmitry Meskhiev (p. 131)
In the memory of wellknown cameraman.

Abroad

Felix Andreev — Members Of The Struggle (p. 132)
About the film of Organisation Of Liberation Of Palestina.

Mila Rzadova — Heroes Of Gashek On The Screen (p. 139)
Article of the Chekhoslovakian critic about the screen versions of Jaroslav Gashek's books.

Letters Of Our Readers

Against The "White Stains"... (p. 146)

Foreign Film On Our Screen

Alexandr Troshin — Identification Of A Woman (p. 151)
Review of the film "Happy Birthday, Merylin!" (Hungary).

Irina Miagkova — Profile Of An Artist (p. 154)
Review of the film "The Last Flowers Of Artist" (Romania).

Cinerama (p. 158)

Script

Arkady Inin, Dal Orlov — The Giant's Sufferings (p. 163)

Filmography (p. 191)

Журнал «Искусство кино», 1983

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 13.08.83 г.
Подп. к печати
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12, усл. печ. л. 14,18, уч.-изд. л. 18,469. А03281
Печать высокая
Тираж 52000 экз. Заказ 2247
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат
ВО «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

Феликс Соболев

Подсказывать практике...

Беседу ведет и комментирует Зинаида Фурманова

Кино и наука, наука и кино... Отношения между ними в научно-популярном кинематографе мы по традиции понимаем примерно так: кино — информатор, популяризатор, пропагандист научных знаний; наука — материя, а кино — одно из средств ее освоения. До поры до времени такая расстановка сил вроде бы устраивала как одну и другую сторону, так и третью — неизменно присутствующую, зрительскую.

Если научное кино только популяризирует, оно рискует пройти мимо социальных и этических явлений, которые порождаются научным поиском, самой включенностью науки в действительность. И тогда не сумеет заронить в душу зрителя жажду интеллектуально-нравственного, социального самосовершенствования.

Так что же роднит современное научное мышление с современным научно-популярным фильмом? Современным не просто по предметному содержанию кадра, но по действительной роли в жизни общества, человечества даже!

Их роднит высокая миссия науки в эпоху развитого социализма. Юрий Владимирович Андропов сказал на июньском (1983 г.) Пленуме Центрального Комитета партии: «...Если говорить откровенно, мы еще до сих пор не изучили в должной мере общество, в котором живем и трудимся, не полностью раскрыли присущие ему закономерности, особенно экономические. Поэтому порой вынуждены действовать, так сказать, эмпирически, весьма нерациональным способом проб и ошибок.

Наука, к сожалению, еще не подсказала практике нужные, отвечающие принципам и условиям развитого социализма решения ряда важных проблем».

Этот серьезнейший упрек, адресованный всему комплексу наук, не только общественному их сектору, содержит, по сути, концептуальную формулу стратегической миссии современного научного знания. И, несомненно, — заставляет по-новому вглядеться в роль научного кинематографа.

Ибо коль скоро наука, оперируя своими понятиями, методами, теоретическими разработками, экспериментальными исследованиями, наконец, практическим внедрением научных достижений, призвана вычертить целостную картину настоящего и доказательно подсказать пути в будущее во всех сферах и ракурсах жизни, то кино — социально активное научное кино! — как бы замыкает все это на человеческую личность. Сегодняшний союз кинематографа и науки призван вдохновенно, деятельно влиять на формирование прогрессивного общественного сознания.

Об этом беседа нашего корреспондента с режиссером Ф. М. Соболевым.

З. Фурманова. Феликс Михайлович, вы человек стойких научных привязанностей. И мы можем опереться для начала на тот опыт, который приобрели вы, кинорежиссер, в постоянном сотрудничестве с учеными. Я имею в виду не только научную проблематику, но то движение мысли, тот дух научного поиска, ту радость узнавания, к которым прикоснулись вы лично и стремились передать зрителю через свои фильмы.

Ф. Соболев. Трудно сформулировать словесно, но для себя, мне кажется, я нашел некое (рабочее, что ли?) определение этому процес-

су: о к о л о с в е ч е н и е. Оно сопутствует научному поиску. Оно, когда его ощутишь, и воздействует на окружающих, на жаждущих приобщиться. А какое наслаждение доставляет! Вот через него-то, если посчастливится это испытать, и входим мы, кинематографисты, в мир науки.

Объективная истина, которая извлекается в результате научного поиска, — это ведь не просто вывод из неких экспериментов. Это знак принципиального расширения человеческих возможностей, своего рода рекордная ступень. Это продукт вдохновений, подвигов души — индивидуальных и коллективных, продукт буквально самосжигающей человеческой энергии. Всего этого нет в самом научном факте. Он — вне эмоций. Между тем тот умственный материал, который потрачен для производства нового факта науки, всегда духовно полон, даже переполнен. И если дыхание духовности присутствует в фильме, тогда нас словно бы заряжает нравственным напряжением научного поиска. Утоляет прежде всего нашу эмоциональную жажду в обретении истины.

Почему, рассуждая о таком строгом кинематографе, как научный, я говорю прежде всего о чувствах? Видите ли, основу наших фильмов почти всегда составляет материал, который не может быть впрямую доступен неспециалистам. И в этом заключена некоторая двойственность наших с ним отношений. С одной стороны, известная элитарность предмета киноисследования, с другой — объективная необходимость сделать его достоянием широкого зрителя. При абсолютном уважении к материалу науки, автор фильма тем не менее должен как бы открыть его заново — через себя для массовой аудитории. Каким образом, через что? Убежден: через эмоциональное включение зрителя в работу мысли, которая развивается и шлифуется у нас на глазах — в системе образов, в системе чувств нашего фильма.

Вся духовная и социальная история человечества доказывает: в предельной ситуации рождаются новые способы ее разрешения. Приходит новый метод мышления и переработки накопленной информации, и то, что казалось невозможным, становится нормой. Сначала — для пионеров, потом — для многих, а затем и для общества в целом, для человечества. Это вечный механизм. Механизм эволюции методов мышления. Только опираясь на осмысление этой эволюции, способно развиваться научное кино в своем философском, проблемно-исследовательском аспекте. И, если вникнуть, у всех моих лент в общем-то один и тот же подтекст и сверхзадача: в них заявлена и обоснована необходимость глобальной перестройки самого метода мышления в современную эпоху.

Должен сказать, что по мере приобщения к психологической науке во мне крепло желание через научное кино включиться в практическое решение каких-то конкретных проблемных ситуаций — житейских, жизненных. Пусть не все получится гладко, как хотелось бы, но мне дороги любые такие попытки, ибо вектор их как нельзя более верен: он ведет к непосредственному вторжению кино в действительность.

З. Ф. Вы, Феликс Михайлович, затронули сейчас сущностную характерность экранного искусства. Кинематографистам приходится в разных ситуациях сталкиваться с устойчивым общественным суждением такого примерно порядка: вот если бы был фильм (фильмы) о том-то и о том-то (имеются в виду конкретные интересы данной аудитории или собеседника), вот если бы нам больше показывали картины такие-то и такие-то (имеется в виду уже выход на более широкую социальную, хозяйственно-экономическую, духовно-нравственную проблематику), — это помогло бы решить ряд вполне реальных, важных задач.

Ф. С. Думаю, что эта общественная вера в созидательные силы художественного образа направлена не только к кинематографу. К искусству вообще. По отношению к кино она носит особо массовый характер вследствие его демократичности, видимой или мнимой легкодоступности киноязыка. Ведь то, что человек ищет на экране ответ на какие-то вопросы и личного и общественного бытия, — это своего рода движение навстречу неузнанному, непознанному. Наука тоже дает ему та-

кую возможность, но к искусству люди в большинстве своем тянутся сильнее.

Игровой, документальный, научно-популярный фильм — это, естественно, не инструкция по освоению жизни. Но в том-то и смысл фильма как художественного произведения, что в нем присутствует как бы модель реально существующей или могущей существовать ситуации, коллизии, проблемы, а также зерно ее возможного решения в том или ином варианте. Кстати, такие модели, но выстроенные по иным законам (не эмоционально-чувственным, а логическим), предлагает и современная наука. Основа же моделирования для художника, как и для ученого, — реалии действительности. Эту мысль весьма выразительно сформулировал Юрий Владимирович Андропов. «...Даже самая яркая и интересная пропаганда, — сказал он, — самое умелое и умное преподавание, самое талантливое искусство не достигнут цели, если они не наполнены глубокими идеями, тесно связанными с реальностями сегодняшней жизни и указывающими путь дальнейшего движения вперед».

Так вот, говоря о реалиях действительности применительно к работе художника и ученого, я бы сделал такой вывод из мысли товарища Андропова: дело идет как о реалиях явных, ощущаемых самыми широкими массами, так и потенциальных, пока предчувствуемых лишь некоторыми людьми.

Именно на такую сверхчувствительность и настроен весь творческий механизм художника. Его сердце заболевает проблемой еще до того, как другие в той или иной степени ощутили ее симптомы. Но поскольку его внутреннее открытие проблемы выливается в видимую форму, в зрелище, в нашем случае — в фильм, оно становится доступно всем. А если экранное зрелище сделано по всем законам искусства, то, поглощая информацию, зритель испытывает наслаждение от разрешения и своей личностной коллизии. Связь здесь, правда, не прямая, вернее — не прямолинейная. Прочность, эффективность ее зависят от характера аудитории — от ее образовательного уровня, вкуса, от того, наконец, как организован просмотр, да, видимо, еще от многого другого. Но в принципе такая связь изначально предполагается как средство воздействия искусства на человека.

Возьмем опять же наиболее близкое мне кино — научное. С чем был связан в свое время (60-е годы) его расцвет на нашей студии «Киевнаучфильм»? С тем, что научно-популярные фильмы стали интересны самой массовой аудитории.

Почему грянул этот взрыв интереса к научному кино? Трудно ответить однозначно. Но не вызывает сомнений, что одна из главных причин — социальная, духовно-нравственная ситуация времени. Мир, человечество стояли на пороге более гуманного взгляда на среду своего обитания — биогеосферу. Человек — венец творения, царь, хозяин природы — с особой силой ощутил свою с ней нерасторжимость. Цивилизация, упоенно вторгавшаяся в ее тайны, была поставлена перед острой необходимостью охранить извечную гармонию природы во имя охраны, сохранности самого человека как ее части. Назрела пора воспитывать, формировать новое, современное мировосприятие.

Как попытались мы подойти к этим вопросам в наших, например, экологических фильмах той поры? Именно с таких позиций — на равных с живой природой. Оказалось, что язык, мышление животных, законы природных взаимосвязей лишь тогда откроются тебе, человеку, если ты сумеешь стать равноправным собеседником муравья, пчелы, вороны, дельфина. Чтобы интересом к этой подлинной жизни природы заразить своих зрителей.

Через сублимацию в фильмах объективных социальных и субъективных личностных чаяний постепенно вырабатывалось новое качество экологического мышления — коллективного и индивидуального. Сверхзадача тут — «вбить» в обыденное массовое сознание простую истину: если мы хотим избежать критического противостояния со своим собственным бытием, — надо уважать, всячески оберегать гармонию природы.

З. Ф. Думаю, вы согласитесь, что в продолжение тех же традиций сделана «Царапина на льду» — недавняя работа вашего младшего

коллеги Анатолия Борсюка. Тема здесь — перспективы использования низких температур для создания «банка генов» всех существующих на земле живых организмов.

Давайте чуть пристальнее вглядимся в этот фильм — ведь он сделан с соблюдением целого ряда условий, sine qua non для научной ленты. Во-первых, исследуемая проблема — здесь и смысловой, и драматургический, и эмоциональный двигатель сюжета. Так сказать, герой ленты. Во-вторых, под видимой сдержанностью кинорассказа экран накапливает и посылает в зал мощный интеллектуально-нравственный заряд. В-третьих, «Царапина на льду» — всем действием и последействием — держит нас в состоянии напряженного и потому волнующего неравновесия между познанным и непознанным, достигнутым и пока что недостижимым. Картина в целом вырастает в аналитическое размышление с открытым финалом. В духе своего же эпиграфа (из мыслей знаменитого полярного исследователя Роберта Скотта): «Мы сделали много открытий, но в сравнении с тем, что нам предстоит сделать, это не более как царапина на льду». Мысль емкая, я бы сказала, программная не только для какого-то конкретного фильма, не так ли?

Ф. С. Что ж, «Царапина на льду» — толковое, профессионально зрелое и, позволю себе сказать, изящное киноисследование с отчетливым авторским отношением к происходящему. Ленте присуща внутренняя диалектичность, характерная для процесса познания. Но, признаюсь, хотелось бы еще большего. Увлекаясь кое-где излишним популяризаторством, авторы упускают из виду, что на экране так и не вызревает новая общественная и личностная модель проблемы, хотя налицо и новая информация, и целостная картина поиска научной истины в современных условиях. Что касается охраны, сохранности природы, то эта тема проходит в «Царапине на льду» краем и никаких дополнительных, по сравнению с традиционными, оттенков, на мой взгляд, не приобретает. Если же говорить о непосредственном предмете киноисследования — «холод и жизнь», — то это действительно своевременный шаг к переднему краю научного знания.

Идея о перспективных свойствах низких температур, что называется, витает в воздухе. Еще одной своей гранью она обернулась к нам в картине Александра Буримского «Вначале было противоречие...», снятой на «Центрнаучфильме». Кинематографистам удалось проследить, как формировалась новая отрасль знания — химия сверхнизких температур. Такие попытки средствами нашего вида киноискусства воссоздать процесс научного мышления, предоставив нам возможность словно бы прикоснуться к нему самим, по-моему, особенно важны. Тот же принцип успешно использован и в работе Евгения Покровского «Никогда не говори «никогда», тоже созданной на «Центрнаучфильме».

Подобный подход к освоению материала науки, видимо, программный как для названных режиссеров, так и для сценариста обоих фильмов Владимира Бильчинского. Думаю, что его завидным научным знаниям и профессиональному мастерству кинодраматурга-«научника» в большой степени обязан успех упомянутых киноисследований.

Не могу не подчеркнуть, что к своему пятидесятилетию студия «Центрнаучфильм» вообще подошла с очень впечатляющим корпусом лент: они впечатляют не только актуальным содержанием, не только точными выходами к передовым рубежам современной науки, но и интересным поиском в арсенале выразительных средств. У разных студий, выпускающих научно-популярные ленты, были в последнее пятилетие всплески, отдельные удачи. Но такого блока разнохарактерных работ, как у москвичей, ни одна студия, в том числе и наша, киевская, к сожалению, представить не может.

З. Ф. Из этой же программы московских «научников» — «На пороге открытия?» Елены Саканян. Эта лента, по-моему, родственна фильмам «Вначале было противоречие...» и «Никогда не говори «никогда». Елена Саканян тоже воссоздает ход научного мышления, поиска, да только работает она по законам совершенно иной экранной поэтики. Что это — вариации, в том числе музыкально-песенные, «на тему азота»? диспут молодых генетиков?

просто свободное общение кинокамеры с наукой?.. Не хочу отяжелять теоретизированиями впечатление от фильма «На пороге открытия?», потому что его авторам удалось главное: они передали дух творчества, прежде всего научного. При этом сама научная проблематика не только не выпадает из поля нашего внимания, но то и дело высвечивается на экране — иной раз очень неожиданным образом.

На мой взгляд, порадовали нас московские коллеги и в традиционном жанре документального кинопортрета. Я имею в виду «День академика Прохорова», работу Андрея Герасимова. Не преувеличу, если скажу, что все в фильме буквально пленяет. В первую очередь, конечно, личность героя, его интеллектуальный масштаб. Впрочем, документальные кинопортреты выигрывают сплошь и рядом исключительно за счет своих героев. Но если кинопортрет академика Прохорова не просто удался, а заиграл на экране всеми красками жизни, то как раз благодаря тому, что его авторы преодолели инерцию стереотипов. Картина, более чем убедительно отразившая трудность жизни в науке и для науки, отснята и сложена на редкость просто, гармонично, в каком-то едином вдохновенном порыве.

Ф. С. Согласен. И хочу добавить вот что. Да, в таких духовно емких лентах, как «День академика Прохорова» или «Кольца Юпитера» (очень впечатляющий кинорассказ об астрономе-мыслителе профессоре Всехсвятском, созданный молодым киевлянином Романом Ширманом), образ ученого пленяет необычайно. Но, кроме того, фильмы эти благодаря именно своей духовной емкости учат культуре мышления, показывают созидательную сущность научной мысли. И — дальше — поддерживают престиж науки как области человеческой деятельности, дают ощутить уровень советской науки, недекларативно раскрывают, если хотите, возможности, какие дает для развития личности наше общество. Наконец, в героях этих фильмов мы прозреваем самое время, нынешнее и завтрашнее.

Научному кино вообще свойственна уникальная способность опосредовать время, в частности будущее, — не в мечтах и фантазиях, но с огромной степенью достоверности. Ведь наука, как правило, обгоняет реальную действительность лет на двадцать-тридцать. И если наш вид кинематографа будет неизменно внимателен к духовному околосвечению научного мира, ему, возможно, раньше других искусств удастся провидеть интеллектуально-нравственный облик будущего человечества. И проникновение в мысль ученых играет в этом смысле едва ли не ведущую роль.

Конечно, я далек от намерения абсолютизировать силу воздействия кино и, следовательно, упрощать положение дел с влиянием экранного образа на массовое сознание. Однако несомненно одно: любая кинолента, сыгравшая определенную роль в духовной жизни общества, начиналась с беспокойства ее автора. Художнику не давало покоя ощущение каких-то подспудных общественных бурлений, какие-то неведомые или остававшиеся прежде в тени черты личности, которые, развившись, того гляди, выдвинут на авансцену непривычный характер. А из характера, возможно, вызревает образ героя или антигероя времени — ближайшего или отдаленного. И, что не менее важно, в душе художника жила тревога: а соответствует ли он сам, его гражданское и творческое поведение, его личностная зрелость уровню вызревающей проблематики? Желая быть на высоте, достаточно ли готов он к «исполнению желаний»?

Известно, как в свое время страдал Михаил Ильич Ромм, ощутив зазор между реальностью собственного творчества и реальностью времени. И словно катарсис — перед нами «9 дней одного года»! Фильм-откровение. Фильм-провидение. Фильм-открытие. А какие человеческие характеры, какие образы! Мы ломаем сегодня копья в поисках модели положительного героя, но давайте вспомним рождение Гусева. Вот Гусев же получился! И какую проверку на прочность, на жизненность не раз выдерживал... Так получилось и совсем недавно. В научно-популярной ленте «О людях и атомах» режиссер Борис Загряжский приводит Гусева «в образе» Алексея Баталова в ту научную среду, где рождался герой роммовского фильма. По ходу картины в увлекательном рассказе об

истории создания отечественного термоядерного реактора и об освоении термоядерной реакции, в живом человеческом общении — складывается коллективный портрет советских физиков, советской физики, атомной физики как науки. И что, на мой взгляд, особенно поражает: все они существуют рядом, в общем событии — Алексей Баталов, артист, его герой Дмитрий Гусев, ученый, и реальные физики-атомщики, среди них — прообразы баталовского, роммовского героя, — и никто никому не проигрывает. Более того — все вместе, слаженно, наравне работают на науку и — шире — на жизнь.

Думаю, что аналогичную проверку выдержал бы и другой герой «9 дней одного года» — Илья Куликов. Он тоже получился у Михаила Ромма и Иннокентия Смоктуновского. Между тем в пору своего экранного явления это был насквозь полемичный, отнюдь не для всех приемлемый образ. Если герой Баталова не выламывался из какой-то традиции, пусть и принципиально обновленной в «9 днях...», то герой Смоктуновского как тип, как личность, рождался буквально на наших глазах.

А вслед за тем выявился ярко и плодотворно интерес Ромма к кинодокументу: поначалу казалось — неожиданный. Однако интерес этот более чем объясним все тем же — чуткой настроенностью на самые насущные движения в окружающем мире. Разве не из той же страсти быть на стержне времени, истории, оберечь и уберечь человеческое в человеке родились у Ромма его документальные киноразмышления?! Мудрые, болью сердца скрепленные киноленты «Обыкновенный фашизм», «И все-таки я верю...»

З. Ф. Итак, существует определенное поле, что ли, социальных потребностей, некая атмосфера духовных, моральных исканий общества. И если «принимающее устройство» художника настроено на эти волны, мы действительно услышим в фильме мелодию эпохи. Даже через годы такие глубинные мотивы продолжают волновать нас. Порой даже сильнее, чем прежде. Видимо, фильмы высокой пробы задействованы на постоянную прямую и обратную связь «жизнь — экран — жизнь».

Ф. С. Всмотритесь в фильмы, которые, явившись в свое время фактом искусства и фактом общественной жизни, сохранили со временем актуальность, — вы обнаружите, что в основе своей это фильмы философские. Рожденные определенной эпохой, они тем не менее всегда дают возможность связать разнесенные во времени и пространстве явления в единое целое. Сущностные мировоззренческие категории — не просто логический стержень таких кинолент. Как философская первооснова они, эти категории, опосредованы эмоциональной тканью фильма, а потому — переживаемы.

Вот я довольно часто задумываюсь: почему у нас — в научном кино — не получаются, как правило, фильмы, популяризирующие основы общественных наук, в частности философии? И прихожу к выводу: потому что не вызывают у зрителя переживания. А следовательно — не действенны. То, что человек усваивает из учебника, со слов лектора умом, он с экрана воспринимает по совершенно иным законам. В кинозале он неосознанно жаждет прозреть истину сердцем и душой. Как бы выразительно ни пересказывали актеры в кадре или диктор за кадром теоретические положения, как бы старательно ни разрабатывались эпизоды проникновения в суть философских понятий, авторам-кинематографистам не достучаться до умов и сердец зрителей.

Всегда надо включать на экране двигатели чувственного процесса: только они способны подвести зрителя к собственному открытию фундаментальных философских понятий. Экран должен одарить зрителя соприкосновением с философской непрерывностью мира, ощущением ее растворенности, что ли, во всем сущем. Тогда зритель сам перевоплотится в мыслителя, в первооткрывателя. Он, уверен, с наслаждением осознает свою включенность в диалектическое единство мира, в органику природы, в поток истории.

Сейчас время, я бы сказал, философское — при всей своей головокружительной напряженности, а может, и благодаря ей. На той же эмоционально-психологической, этической основе процветает стиль «ретро». Он не случайно возник именно в недавние годы.

Заметьте, как активизировались сейчас историческая память, историческое самосознание личности, народа, человечества. И ведь не в любовании атрибутикой ушедших эпох здесь дело! Даже не в более или менее традиционных параллелях, аналогиях прошлого и настоящего. Захватывает неодолимо именно осознание личной включенности в историческое, духовное движение общества, государства, мира, если хотите. Потрясает пронзительное чувство: твоя личная — духовная, нравственная память есть звено мощной цепи — социальной, исторической памяти народа.

З. Ф. Не могу не напомнить в данной связи о размышлениях академика Лихачева, ставших, в частности, основой научно-популярной ленты «Два рассказа о памяти». Боюсь быть неточной в пересказе, но очень живо ощущение того, какие поистине глобальные понятия выстраиваются в его суждениях на фундаменте памяти — личной и народной.

Ф. С. Академик Лихачев, конечно же, как всегда, мудр, философичен и блистательно убедителен. Что же касается фильма в целом, то сопоставление в нем двух как бы граничных явлений — памяти социальной и памяти физиологической, — к сожалению, не нашло на экране единой сопрягающей. Вот будь она найдена, тогда бы и лента «Два рассказа о памяти» оказалась философской по сути.

Сегодняшний научный фильм должен быть внутренне философским. Ведь это же своеобразная кинолетопись движения мысли, человеческого сознания. И если нет в подходе философской основы — фильм осужден на недолговечность.

Жизнь современного общества все интенсивнее «онаучивается». Но искусство как-то запаздывает с полноценным отражением объективно сложившейся ситуации. Почему? Возможно, и потому, что студентов, а значит, и студентов творческих вузов, будущих режиссеров, актеров, сценаристов, мы продолжаем готовить в каком-то окостеневшем варианте гуманитарных традиций.

Они получают солидный — количественно — объем знаний, навыков ремесла, но современная методика переработки информации остается для них за семью печатями. Вот и оказывается сплошь и рядом, что наши творцы, особенно молодые, плохо владеют техникой и, соответственно, культурой мышления, чтобы жить этой самой «онаученной» жизнью общества, а значит — переводить ее в предметную реальность фильма.

З. Ф. Как говорится, информация — мать интуиции, а не наоборот...

Ф. С. Именно. Возвращаясь, однако, к научному экрану, замечу, что слишком уж часто видим мы там шараханье от учебного фильма к хроникально-документальному, а то и к игровому. Я совсем не хочу сказать, что нельзя пользоваться разными приемами, если того требует поэтика ленты. Но досадуешь на суетливость, на какую-то бесцельность в использовании разнородных приемов. Как родиться на экране логическому, эстетическому целому, если кадры, эпизоды, даже слова, что называется, сцеплены склейками — и больше ничем? Такими лентами можно, наверное, отчитаться по тематическим рубрикам, но они никак не соответствуют уровню фундаментальных задач времени, общества, самой науки.

В этой связи одна из наших неотложных задач — качественный поиск путей, методов формирования личности художника в социально необходимом направлении, что прямо вытекает из материалов и решений июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС. Для этого должна быть налажена, задействована прямая и обратная связь художника с обществом. Принципиальность художника — едва ли не главная мера социальной ценности его таланта. Давайте помнить об этом, выполняя наши производственные планы. Ведь фильмы существуют не сами по себе, а в контексте общегосударственных планов, прежде всего — идеологических, человекоформирующих.

З. Ф. Видимо, мы опять вернулись к настроенности художника на «поле» социальных исканий. Игнорировать социальные ожидания рискованно, идеологически недальновидно, во всех смыслах нерентабельно для искусства (как, впрочем, и для науки). Что же касается кино, то способность экрана вовремя, а еще лучше с опережением отвечать на социальные

ожидания — не один ли это из важнейших показателей его современности?..

Ф. С. Социальные ожидания — это своеобразный датчик, который дает художнику точную информацию о времени и современниках. И если мы будем медлить с ответом на социальные ожидания с позиций нашей, материалистической, марксистско-ленинской философии, коммунистической идеологии, прогрессивной науки, то незаполненное пространство общественного внимания будет заполняться «со стороны», причем далеко не всегда нам дружественной.

Вот, скажем, самые широкие массы жаждут сегодня приобщиться к проблемам экономики, экологии, космических явлений, парапсихологии. Об этом нужно говорить, писать, снимать фильмы. Как? Очевидно, прежде всего — неравнодушно и научно. Без экзальтации, без растерянности. Без высокомерия, без заносчивости. Не с пресловутым подходом: этого не может быть, потому что этого не может быть никогда, а с эмоционально действенной и обоснованной аргументацией с позиций и противников, и приверженцев.

Именно так поступил Виктор Олендер в своей недавней работе о проблемах парапсихологии. Эта работа — итог более чем двухгодичных периодических кинонаблюдений. Тщательность исследования здесь покоряет, зоркость авторского взгляда радует и содействует продвижению к истине. Я сказал бы, что все экранные коллизии рассчитаны на зрительское доверие, а значит, и на просвечивание проблемы. Чувствуешь: этот материал жизни, науки, в котором теоретические посылы и экспериментаторские поиски насквозь дискуссионны и в то же время невероятно притягательны для самого широкого круга людей, кинематографисты (вместе с энтузиастами этих опытов) ради самих же людей и осваивают, переживают. Экран отвечает на нашу жажду проникнуть в механику этого «наваждения». Экран работает на «человека разумного». Экран соответствует методике научного мышления, опирающегося на законы материалистической диалектики. Экран действует во благо нашему общественному сознанию.

З. Ф. Нельзя не признать, что научно-популярному кинематографу время от времени удавалось с достаточной прозорливостью улавливать, к примеру, некоторые морально-этические или социально-экономические тенденции в развитии нашего общества. Как не вспомнить здесь ленту «Экономика, управление, человек» Владлена Кузнецова и Изяслава Стависского? С тем же обостренным вниманием к общественным интересам созданы ими и фильмы «Экономика — главная политика» и «Занимаемой должности соответствует?». В результате сложился научно-публицистический цикл, где исследован ряд злободневных — общественных, хозяйственных, кадровых — проблем.

Ф. С. На актуальные размышления о методах и стилях управления трудовым коллективом, о роли личности руководителя, об условиях совместной эффективной работы руководителя и коллектива на современном этапе наводит, к примеру, и фильм Э. Дубровского и Р. Откирова «Третья истина».

Ни на йоту не умаляя социальной зоркости наших коллег-«игровиков», рискну добавить, что проблемы, прогремевшие в «Премии» Сергея Микаэляна и «Обратной связи» Виктора Трегубовича (по сценариям Александра Гельмана), много раньше были обозначены именно научным кино. К сожалению, чаще всего только лишь обозначены, но не освоены интеллектуально, эмоционально, образно. Здесь-то — в неумении или полуумении пользоваться эстетическим аппаратом нашего вида искусства для полноценного исследования остро поставленной жизнью проблемы — скрыты корни того, что зачастую сводятся на нет очевидные преимущества социальной прозорливости научного кино. Обидно.

Решительно недостаточно сегодня только лишь с точностью выйти на предмет киноразговора. Печать, ТВ делают это куда оперативнее, репортажнее, чем кино, а потому наш зритель — человек достаточно информированный о проблемах, событиях, фактах. Нужно помнить об этом. Нужно брать это в расчет как постоянную психологическую величину современности и идти дальше — к экранному

образу, к художественно полнокровному овеществлению идеи через личное, личностное переживание кинематографиста. Об этом мы уже говорили в начале нашей беседы.

З. Ф. Немногим более двух лет назад мне довелось по заданию «ИК» беседовать с одним из выдающихся деятелей современной науки академиком Виктором Михайловичем Глушковым. Теперь его имя носит Институт кибернетики АН УССР, которым до последнего часа своей безвременно оборвавшейся жизни руководил этот блестящий ученый. Дальновидный теоретик, он сумел внедрить целый ряд перспективных научных разработок в практику экономико-хозяйственного строительства, усовершенствовать методы организации социалистического производства и управления им на базе электронно-вычислительной техники... Не буду перечислять всего, тем более что научный экран не раз обращался к этому материалу. Многолетнее сотрудничество с коллективом Института кибернетики и с самим В. М. Глушковым так же заметно влияло на тематику, на прогресс украинского научно-популярного кино, как и не менее прочные творческие связи с Институтом электросварки АН УССР и его прославленным руководителем президентом АН УССР Борисом Евгеньевичем Патоном.

Возвращаюсь, однако, к памятной беседе с ученым-кибернетиком. Я вспомнила о ней не случайно. Есть мотивы в том давнем разговоре, которые мне хотелось бы ввести в контекст нашего нынешнего. Виктор Михайлович Глушков сказал тогда, что искусство, в частности кино, взяло на себя часть функций науки, к примеру социологии, социальной психологии и т. п., которые не слишком интенсивно развиваются и не удовлетворяют острейший общественный спрос на квалифицированное исследование по целому кругу проблем. «Ведь если зритель не находит четких программ их разрешения в популярных лекциях и беседах, в массовых брошюрах и тому подобных специализированных изданиях, — отметил академик Глушков, — то его тем более интересует точка зрения авторов и героев фильма... Не дай бог, если кино перестанет сейчас этим заниматься, потому что тогда возникнет заметный вакуум». И подчеркнул: «Кино — есть двигатель прогресса... Не научного только прогресса, но и социального...»

Ссылаюсь на ученого, мыслителя, человека широкой культуры прежде всего потому, что в его суждениях (не только сейчас приведенных) звучало: многообразие возможностей кино, в том числе научного, до конца не осознано даже самими кинематографистами; зато прямо и косвенно ощущается зрителями, обществом, желанно, необходимо им. Отсюда естественный для нас выход к понятию, которым мы часто и оправданно оперируем сегодня: социальная активность фильма. Хочу спросить вас вот о чем: каким конкретным смыслом наполняете вы понятие социальной активности фильма, как проецируете это понятие на научный, научно-популярный экран?

Ф. С. Вопрос непростой. Он тесно связан с другим понятием, о котором у нас уже шла речь, — социальным ожиданием. Социально активным фильм становится лишь тогда, когда в опоре на социальные ожидания способствует решению конкретных — социально насущных — проблем. Замечу здесь же, что, скорее всего, невозможно создать социально активный фильм, не будучи социально активным в жизни, в коллизиях, которые вызревают вокруг нас.

Не ожидать, не наблюдать только, кем и как делается жизнь, а делать ее вместе со всеми, в обществе, в стране, но на своем месте — в кино. Вот почему социальная активность фильма — это как бы и отражение, свидетельство гражданской активности художника, его личностной состоятельности.

Я подчеркнул бы еще, что научный экран должен давать тот необходимый модуль, который повышает коэффициент нашей духовной и социальной комфортности. Известно, что у человека в мозгу есть «область ада» и «область рая». Это значит, соответственно, что какие-то комплексные раздражители то ввергают нас в пучину страха и опасений, то, напротив, поднимают к вершинам блаженства и счастья. И как раз положительные эмоции убеждают нас в правильности тех действий,

которые их вызывают. Собственно, мы даже инстинктивно уходим, ищем спасения от ощущений негативных.

Ведь человек биологически запрограммирован на то, чтобы быть счастливым. Истинный прогресс гуманен: он утверждается не путем насилия над человеческой природой, но в гармонии, в соответствии с ее лучшими проявлениями, он всегда работает на счастье человека, на его центр удовольствия. И таким же гуманным должен быть наш научный экран. Мы должны создавать научные фильмы — социально-психологические катализаторы счастья.

Мы вплотную подошли к необходимости разработать в государственных планах, в государственном масштабе системы управления, системы хозяйствования, системы обеспечения новой техникой, максимально приближенные к человеку. Об этом говорилось на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК партии. Тут очень показательный, программный эффект: мы не получим желаемого наращения качества в экономике, если не будем все полнее и полнее использовать свойства человека-творца, а не просто безукоризненного исполнителя. В нашей стране весь научно-технический прогресс, весь социально-нравственный процесс базируется на этом.

Космическая техника, деятельность космонавтов дают, по-моему, блестящие образцы современного решения современных задач. Даже кресло космонавта делается по абрисам его тела. Зачем? Не только для чисто физического удобства. Просто комфорт — это условие оптимальной работоспособности. А что такое современные комплексы космических кораблей? Современный уровень космических исследований? Современная подготовка и подготовленность космонавтов? Это образец и образ наших принципиальных, перспективных возможностей в успешном решении задач все более высокого класса в любых сферах работы. И остается только сожалеть, что наша обильная космическая кинолетопись никак не перейдет от накопления зрелищной информации к ее исследованию с позиций соответствия человеку эпохи НТР, его потенциалу.

З. Ф. Очевидно, по тому же пути соответствия человеку, повышения уровня комфортности среды его обитания, в интеллектуальной, производственной или любой другой сфере идет и развитие электронно-вычислительной техники, роботехники... Так и научный экран должен становиться все человечнее...

Ф. С. ...А как же иначе? Не могу не признаться, мне бы очень хотелось сделать фильм, близкий по теме, по задачам, по духу нашему сегодняшнему разговору. Фильм, который был бы построен на психологии, то есть на возможностях человека; на социологии, то есть на средствах, условиях реализации этих возможностей; и, в результате — фильм, направленный на решение остросовременного комплекса задач.

З. Ф. И внутренне философский? И отвечающий общественным ожиданиям? И социально активный?

Ф. С. Разумеется, если удастся. Ведь социальная активность фильма проявляется и в его философичности. Необходимость этого порождена глобальностью задач, решения которых мы ищем сейчас, в наше время, продолжим и в будущем. Слишком большие мощности оказались в руках человечества, чтоб оно могло управляться со своими проблемами, только исходя из каких-то сиюминутных или локальных интересов. Нужно выходить на категории общечеловеческие, глобальные.

По-моему, сейчас и наука столкнулась с необходимостью выработки теории единого поля. Не обособленных, пусть и взаимосвязанных блоков, находящихся в компетенции тех или иных наук, а неких всеобщих и взаимопроникающих построений. Уже абсолютно ясно, что наше социальное совершенствование — это совершенствование и нашей человеческой, личностной природы. Человека необходимо формировать в понимании того, что его конкретная судьба — биологическая и социальная — связана не просто с ближним и дальним, но со вселенским окружением.

З. Ф. Видимо, при этом нельзя упускать из виду, что роль морального фактора возрастает как никогда. Воспитывая человека в понимании личной причастности к судьбам мира,

необходимо прививать ему сознание личной ответственности за эти судьбы. С такой целью наука и искусство способны образовывать особенно действенный союз.

Ф. С. У нас очень интересное поле деятельности — открывать мир, наслаждаться открытием мира. Такого, какой есть. Такого, каким будет. Такого, какой мы хотим защитить и сберечь. Кому, как не нам, советским художникам, советским гражданам, свершать это? Мы не просто мечтаем. Мы созидаем общество, которое до конца раскроет и каждую индивидуальность. Неразрешимая, казалось, задача для всех времен и народов. Однако она должна, не может не быть решена. Ведь совершенствование той или иной социальной организации сказывается и в том, как, насколько реализуются личностные завоевания каждого человека. Это очень оптимистическая тенденция. Уже то, что она является программной для нашей страны, — великий факт в истории человечества. И, получается, сама история работает на нашу позицию, на программу нашей партии — социальную, идеологическую, культурную. С этим связан прогресс человечества.

Кто же хочет отпугнуть от нашей программы человечество, остановить движение истории к совершенствованию человечества? Наши идеологические противники. Вот почему они всеми средствами, в том числе и через искусство, сеют зерна разобщенности, социальной пассивности. Вот почему они потворствуют невежеству, страху перед прогрессом науки и техники, перед революционными социальными переменами. Вот почему они инспирируют разгул биологического начала в искусстве, в том числе — на экране, лишая массового зрителя способности наслаждаться духовным открытием мира и разумно, аналитично осваивать его. Не дать зрителю возможности думать. Забить его сенсациями. Притупить его эмоции, прежде всего положительные. Дать ему чувствовать, потворствуя самым примитивным страстям, но не дать ему мыслить, связывать факты, события, уроки истории во времени и пространстве, делать социальные и политические выводы. Озадачить его исключительно потреблением материальных благ, гонкой за ними. Сделать его духовно инертным, общественно аморфным, аполитичным. Это все — идеология чистейшей воды, идеология реакционная, хотя она покоится на, казалось бы, демократической доктрине так называемого «свободного потока информации».

В конце концов, сам процесс освоения информации идеологичен. И в этом плане просвещение работает на нас. Знание, сознание, сочувствие, сопереживание, сотворчество, созидание — это все корневые свойства нашей, коммунистической, идеологии. Но это еще и ходатаи от человечности.

Сама наука, гипотезы, концепции прогрессивных ученых, всегда опирающихся на точные и объективные научные факторы, дают научному экрану возможность постоянно поднимать свою идеологическую действенность. Прежде всего — через последовательное повышение его философского уровня, через эмоционально-духовное, нравственное насыщение категориями материалистической философии, марксистско-ленинского мировоззрения.

Перед научным экраном простирается как никогда напряженное поле проблем. Проблема войны и мира: необходимо оберечь человечество от ядерной катастрофы; необходимо обеспечить на нашей беспокойной планете прочный, нерушимый мир. Проблема голода: каждый пятый умирает на Земле от недоедания. Экологические проблемы: сама среда естественного обитания человека находится под угрозой. Проблемы обживания околоземного пространства: космические горизонты все интенсивнее, все определеннее «встраиваются» в государственные, межгосударственные планы, перспективы.

Не разрешить все эти планетарные, вселенские проблемы, задачи, не объединив усилия человечества. Вот в чем один из конкретных, принципиальных вопросов науки, искусства, самой жизни, наконец... И, отвечая по существу, прогрессивный научный экран свидетельствует: именно поэтому мир логично, осознанно придет к коммунизму — к социальной формации, которая естественно включит в свою орбиту все человечество, культуру, все знание и сознание, накопленные цивилизацией.

Актуальное интервью

Владимир Меньшов

Познать героя — познать себя

— Сегодня, после июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС, вопрос о герое, воплощающем «благородство жизненных целей, идейную убежденность, трудолюбие и мужество», встает перед работниками культуры особенно остро. Внимательно вчитываясь в материалы Пленума, проникаясь общим для них внутренним смыслом — «настрой на дела, а не на громкие слова», осознаешь: задача, как видно, состоит не в том, чтобы оперативно «откликнуться», а в том, чтобы, осознав свое место в социальной действительности и свою ответственность художника, заговорить откровенно и конкретно, реально обогащая понятие «современный герой» сегодняшним содержанием.

Как подойти к решению во многом новой и весьма непростой задачи, которую поставил перед деятелями культуры, и в частности кинематографистами, партийный пленум? Каковы ваши представления о современном герое? Что это за человек, что за характер?

— Скажу вам прямо: вопрос о герое — это вопрос, который затрагивает нечто сокровенное во мне самом, о чем так сразу, в двух словах, не расскажешь.

Каким я вижу современного героя? Ответить — значит прежде всего понять самого себя. Чем ты дышишь, что тебе близко, что чуждо, что тебя обнадеживает, что тревожит. В общем, сформулировать социально-нравственную программу, по которой живешь или, во всяком случае, стараешься жить. Я думаю, только так «изнутри», «от себя» и можно говорить о герое.

— Что ж, попробуем идти, как вы говорите, «изнутри». Пожалуй, это и в самом деле наиболее продуктивный путь. Ведь герой, которому суждено появиться на экране в ближайшем будущем, — это в основном образная проекция уже сегодня существующих представлений художника о насущных общественных потребностях и проблемах. Именно эти представления в совокупности и предсказывают облик будущего героя — и внешний, и внутренний. Точно так же и наоборот: по облику героя мы можем установить исторически определенный авторский взгляд на жизнь.

— Время идет вперед быстро. Однако не стоит обманываться: не так быстро, чтобы облик героя менялся каждый сезон. В материалах Пленума прямо сказано: у нас еще целый ряд социальных проблем, решение которых рассчитано на длительный срок. Это надо ясно осознавать. Погоня же за сиюминутными результатами приводит лишь к тому, что решение подлинное подменяется мнимым. А это, в свою очередь, рождает неизбежные диспропорции в развитии общественного сознания.

Хочу подчеркнуть: такие конкретные социальные задачи нашего времени, как повышение роли производственных коллективов в современной экономической жизни, как ответственность каждого за плоды своего труда, как дальнейшая демократизация нашего общества, в нравственном аспекте неразрывно связаны с ростом самосознания личности, с полноценным и гармоничным развитием индивидуальности. Вот почему мне кажется, что вопрос внутреннего самоопределения личности, проблема обретения ею цельности — как

раз из тех, что не утратят своей актуальности довольно долго — по крайней мере на протяжении всего нынешнего десятилетия, а может быть, и дольше.

Смею думать, все это относится не только к героям наших произведений, но и к нам — их создателям. В кинематографе авторское, творческое самосознание выражается для меня прежде всего в умении художника говорить о главном, заветном, как ни трудно это бывает подчас в условиях кинопроизводства, требующего бесперебойной, ритмичной работы. И дело не в том, что ритмичность мешает авторскому самовыражению, а в том, что нередко она оказывается весьма удобным оправданием для случайных, проходных, не связанных с внутренней потребностью художника работ.

Вообще я плохо отношусь к идее кинематографического конвейера: сделал фильм — сразу начинай другой, и так без остановки. Понимаю, что, может быть, кому-то легче в непрерывной работе сохранять творческую форму. Но мне необходимо время на передышку, на накопление. И надо иметь мужество, чтобы добровольно идти на простой. Надо уметь сохранять творческую активность вне непосредственной работы над фильмом, уметь жить не номинально, а всей своей сутью и в творческом простое. Так, вынашивая каждый свой новый фильм, снимали Лариса Шепитько и Василий Шукшин. И у них нет случайных картин — каждая выстрадана: не могу молчать!

Ведь не в том дело, сколько ты снимешь картин, а в том, что ты сумеешь сказать людям в этих картинах. Кажется, академик Келдыш говорил, что на жизнь настоящего ученого хватает двух-трех стóящих идей. Это в известной мере справедливо и для кинематографа: две-три идеи, надо только суметь выразить их, не проиграть их, не пройти мимо своих идей.

Я знаю, как это трудно — после удачной работы не поддаться искушению легкой поживой, соблазну стать преуспевающим режиссером, у которого «все в порядке».

После успеха фильма «Москва слезам не верит» мне многие говорили: «Давай, скорее, по горячим следам надо сразу сделать еще пару картин, надо закрепиться, надо использовать благоприятную ситуацию». Но я ждал, искал. Перечитал множество сценариев, гору современной прозы. Одно время хотел экранизировать военную повесть В. Кондратьева, но потом почувствовал, что обращаться именно к этой теме без особого специального интереса сегодня уже нельзя — слишком велика опасность ее девальвации. В основе литературного сюжета лежит история солдата, пришедшего на побывку с передовой и волей обстоятельств оказавшегося перед выбором: возвращаться на передовую или не возвращаться. Мне показалось, что я не смогу в фильме драматургически оправдать саму возможность такого выбора для нашего солдата, как это, на мой взгляд, удалось сделать автору повести.

И вдруг в «Современнике» я увидел негромкий спектакль «Любовь и голуби» по пьесе В. Гуркина — молодого актера из Омска. Увидел и понял, что должен ставить фильм по этой пьесе. Я нашел в ней то, что искал и не мог найти в других произведениях. Возник контакт, я ощутил, что это мой материал, то, чего я так долго искал. Неожиданное открытие, таким образом, было в какой-то степени «ожиданным», подготовленным долгими поисками единственно необходимого литературного материала. И теперь, когда я такой материал нашел, точно знаю, что нашел, меня уже не собьешь. Хотя многие удивляются и даже предостерегают: не берись, это не то, что тебе нужно, найди себе что-нибудь посолиднее и т. п. Но выбор сделан, и надо идти до конца: или грудь в крестах, или голова в кустах.

В кинематографе для меня всегда образцом свободного, непредвзятого в своем творческом выборе художника был Михаил Ильич Ромм. И чем старше я становлюсь, тем больше мне хочется быть похожим на Ромма.

В нем поражала и притягивала способность во всех случаях жизни оставаться самим собой. Обстоятельства словно были не властны над ним, он умел подчинять их себе

и жить по своим внутренним законам, не замечая суетных преходящих ценностей, которые для иных оказываются главными жизненными ориентирами.

Ромм, например, никогда не был рабом собственной славы и своего громкого имени. Его заслуги, его титулы, его награды — все это существовало как бы помимо того, что он делал в искусстве, помимо его жизненных интересов. Думаю, что по самоощущению он никогда не был маститым, многоопытным мэтром. В нем всегда бурлила молодая энергия свободной незаданной мысли. Иначе, наверное, он никогда бы не смог сделать непредсказуемые повороты в своем творчестве: сначала к «9 дням одного года», а потом к «Обыкновенному фашизму».

Казалось бы, только так, как Ромм, и надо жить в искусстве. Но, к сожалению, «как надо» сплошь и рядом не получается, а чтобы получилось, необходимо иметь немалое мужество, стойкость и быть по-настоящему убежденным человеком. А ведь это и есть свойство подлинно героического характера.

— Но герой в жизни и герой в искусстве — это ведь не совсем одно и то же. В жизни героем может стать человек, в котором качества, ценные для общества, проявляются спонтанно и притом нередко в соседстве с качествами совсем не героическими. Это естественно, таковы законы жизни. В искусстве же место героя обязывает, и персонаж, занимающий это место, пусть он даже наделен сложным, неоднозначным характером, проявляется преимущественно в определенном для него авторами образном направлении и, конечно, не может обладать качествами, противоречащими логике героического характера. Таковы законы искусства. Очевидно, во многом они связаны с воспитательной функцией искусства: в образе героя открывается конкретный нравственный ориентир, пример, достойный подражания.

— Да, воспитание, наверное, немыслимо без ценностных ориентиров и примеров. Но многое зависит еще и от того, к а к воспитывать на примерах. Можно сто раз с пафосом сказать человеку: делай вот так, а вот так не делай. Однако желаемого результата это не принесет. В то же время результат, оказывается, может быть достигнут без всякого педагогического нажима, который, кстати, на мой взгляд, есть лишь проявление слабости воспитателя. Авторски осмысленное изображение жизненной реальности с точки зрения нравственного идеала способно пробудить и активизировать скрытые в человеке моральные резервы.

Воспитание, по-моему, состоит не в том, чтобы заставить подражать образцам, а гораздо сложнее — преобразовать внутренний мир человека. Но только при этом условии воспитание может быть по-настоящему эффективным.

Не могу сказать, что мой первый фильм «Розыгрыш» в этом смысле удовлетворяет меня. История героев в картине рассказана слишком уж назидательно. В «Москве...» же, мне кажется, удалось уйти от дидактизма, поучения, и судьбы героев развиваются в фильме не по авторской указке, а как бы сами собой. На экране просто жизнь, за которой интересно наблюдать, которая способна исподволь обогащать жизненный опыт зрителя и тревожить его сознание.

Фильм «Москва слезам не верит» был для меня принципиальной работой. На нем я впервые, пожалуй, в полной мере ощутил свои возможности, свое творческое призвание и то, к а к нужно рассказывать о жизни. Наверное, поэтому мне такими обидными и несправедливыми казались упреки тех критиков, кто усмотрел в картине холодный расчет, тактический маневр, цель которого — добиться зрительского успеха любой ценой.

Честно говоря, я даже и не думал специально о зрителе, целиком и полностью отдаваясь особому вдохновенному творческому состоянию, которое сопутствовало мне в работе над «Москвой...», — состоянию очарованности, поглощенности магией жизни как таковой, ее поэзией.

В работе над новой картиной мне бы очень хотелось вновь обрести то счастливое творческое настроение, которое так помогло во вре-

мя съемок «Москвы...». Я сейчас стараюсь ничего для себя не формулировать, не раскладывать по полочкам, чтобы не потерять естественного ощущения жизни, происходящей в фильме. О чем картина? Могу сказать только, что это будет история человека, который ушел из семьи, а потом вернулся — вот и все...

— О фильме «Москва слезам не верит» тоже можно сказать, что это история обманутой и покинутой женщины, которая уже в зрелом возрасте находит свое счастье — вот и все. Однако в действительности это далеко не все. За мелодраматическим сюжетом встает определенная и даже настойчиво выраженная жизненная философия, активная, наступательная социальная позиция. Ваша Катерина, превращающаяся из растерянной матери-одиночки в завешанной пеленками комнате общежития в решительную деловую женщину, директора громадного комбината, — вовсе не мелодраматический персонаж, а настоящий социальный идеал, героиня, конечно же, не случайно получившая у нас такую энергичную общественную поддержку. Думается, что и в новом фильме социальное содержание окажется у вас в итоге главным. Твердая гражданская позиция, присущая вам как художнику, видимо, не требует каких-то особых творческих усилий, чтобы обнаружиться на экране. Гражданский пафос, естественно, сам собой входит в художественную структуру ваших работ и занимает в них ведущее, определяющее место.

— Наверное, вы правы. Помните, Шукшин сказал: экран отдает то, что принимает. Хочу только в одном возразить вам. Меня не устраивает понятие «идеал» в связи с образом героини нашего фильма — Катерины. Не устраивает, потому что идеал, на мой взгляд, это нечто неживое, застывшее, лишенное непосредственной связи с жизненной реальностью. Идеал в моем представлении — то, что должно быть, но чего еще на самом деле нет, желаемое, а не действительное.

Катерина же — настоящая, живая. Таких, как она, в нашей стране много. Я знаю некоторых снобов, которые, сидя в теплых московских квартирах, глазам своим не верят: ткачиха стала директором — сказки, выдумки! Да нет, не выдумки, не сказка, а реальность нашей социальной системы. Я сам двадцать лет назад был шахтером, а сейчас руковожу съемочной группой, и это не кинематографические штучки, а самая натуральная правда.

Весь вопрос в том, как пройти нелегкий путь самоопределения, обретения своего собственного места в жизни. При этом совсем не обязательно становиться директором или кинорежиссером, можно, как известно, обрести себя, и оставаясь ткачихой, шахтером. Кстати, Гоша из фильма «Москва слезам не верит» нашел себя именно в качестве рабочего, вне руководящих постов. Важно на любом поприще осознать себя личностью, самостоятельно и в согласии со своим внутренним законом действующей индивидуальностью. Пожалуй, эта проблема — одна из ключевых сегодня.

Решить ее помогает прежде всего вера в себя, в свои силы. Эта вера заставляет действовать, добиваться самореализации, она же заставляет в бездействии мучиться угрызениями совести.

Я четыре года поступал в актерские вузы, потому что знал: иначе просто не смогу дальше жить. Это романтически выглядит теперь: был верен жизненному выбору и добился своего. Но тогда все было отнюдь не так романтично. Надо мной уже посмеивались, а мамы моих друзей меня жалели: мол, неудачник, горемычный. И это было больно, но я все равно поступал — иначе не мог. И я знаю, что если бы я сдался, то вся жизнь пошла бы наперекосяк, не получилась бы. Как не получилась она кое у кого из тех ребят, которые пытали счастье вместе со мной, но сдались, не выдержали. Один из них весьма преуспел на медицинском поприще, но я знаю, что он никогда уже не мог быть в ладу с самим собой.

— Ваше трудное вступление в профессию компенсировалось потом ролями, которые

близки вам по духу. Ведь герои фильмов «Человек на своем месте», «Собственное мнение», сыгранные вами в кино, отличаются именно умением настоять на своем, преодолеть возникающие на пути трудности.

— В названных вами героях был, конечно, немалый заряд энергии. Они заражали своим энтузиазмом, заставляли понять, что из ничего ничего не получается, что нельзя сидеть сложа руки, что надо делать дело. И в этом смысле они сыграли свою положительную роль. Но если взглянуть на них с позиций сегодняшнего дня, то мне не хватает в них жизни. Они скорее привнесенные в жизнь идеальные схемы, психологические модели, а не собственно из жизни почерпнутые характеры.

Если же говорить о герое, который мне близок чисто по-человечески, то это Клим, сыгранный мной в фильме О. Агишева и Б. Бунеева «Последняя встреча» почти десять лет назад. Пусть он несколько прямолинеен и не всегда умеет понимать сложные душевные движения, на зато он абсолютно честен перед самим собой и окружающими и никогда не позволит себе прикрывать нечестность, непорядочность разговорами о сложных душевных движениях. Прямота и честность органично связаны в нем с выраженным патриотическим, гражданским чувством, с социальной активностью.

— А разделяете ли вы ту непримиримость ко всякой иной жизненной позиции, кроме своей собственной, которая свойственна вашему Климу?

— Понимаю, что в определенной исторической ситуации такой герой может оказаться и довольно жестким максималистом. Но в нормально развивающемся, здоровом обществе это не опасно. Главное — он активное начало, лидер, инициатор социального движения. Такой тип героя современен и сегодня. В искусстве необходимы различные точки зрения на существующие в обществе проблемы. И, конечно, герои должны быть разными. Постольку, поскольку различны формы художественного осмысления, освоения реальности. Ее нельзя исчерпать в каком-то одном, пусть даже получившем широкое признание художественном образе. И я считаю существенным завоеванием нашего кинематографа многоканальную связь с действительностью. Художники ищут различные — и по жанру, и по тематике, и по проблематике — подходы к жизни, а вместе с тем и подходы к изображению характера. Только начало 80-х годов ознаменовалось появлением таких разных героев, как бывший директор завода из «Частной жизни», председатель колхоза из «Надежды и опоры», следователь из фильма «Остановился поезд», рабочий-заточник из картины «Влюблен по собственному желанию». За каждым из этих героев стоит пласт реальности, в которой киноискусство пытается разобраться. Кинематограф с его способностью панорамировать действительность, вскрывать все ее реальное многообразие оказывается подлинным помощником зрителя, а порой и его руководителем на пути осмысления собственного места внутри социально-исторического контекста. Мне, скажем, близок Клим из «Последней встречи», но я сознаю, что во мне есть что-то и от героя фильма «Полеты во сне и наяву». В искусстве они разведены на полюса, а в реальном человеке и сила и слабость сосуществуют. И бывают состояния силы, а бывают состояния слабости.

Другое дело, что надо уметь преодолевать слабость, даже когда очень хочется ей поддаться. Знаю, что нельзя: потом не выберешься, запутаешься, как и запутался герой «Полетов...».

— В тридцатые годы герой вряд ли мог бы с такой естественной простотой и легкостью, как вы сейчас, сказать, что он и сильный и слабый, что порой он лишь из чувства самосохранения не поддается слабости.

— Мне думается, что изменения, происшедшие в представлениях о социально активном герое, связаны главным образом с тем, что повзрослело наше общество. Герой тридца-

тых — это прежде всего воспитатель масс, человек, привносящий революционное, социалистическое сознание в общество. И этот герой был необходим тогда, способствовал движению общества вперед.

Что же касается сегодняшнего героя, нашего современника, то я пока затрудняюсь дать ему конкретное определение и четко сформулировать его главную социальную функцию.

— Может быть, если воспользоваться вашим сравнением, это герой, воспитывающий не других, а самого себя, мобилизующий все свои внутренние силы для наиболее полной самореализации?..

— Трудно сказать... Трудно, наверное, потому что я не вижу еще в нашем кино выразительного портрета такого героя. Я читаю о современном герое в газетах, в журнальных очерках, но ни в кино, ни в литературе его не встречаю. По-моему, это закономерно. Идет процесс эмпирического освоения во многом изменившейся за последние годы социальной реальности, и это связано с расцветом очеркового жанра, документалистики. А время обобщений и заключений пока впереди. Только вот потребность в герое существует всегда. Наверное, это в природе человеческой. Человеку необходимы конкретные ценностные ориентиры, и по извечной традиции искусство облекает их в художественные образы огромной подчас притягательной силы.

Осмелюсь прогнозировать лишь вот в каком плане. Новый активно действующий герой появится в произведениях четких и ясных позиций, в произведениях, которые не будут отделываться вопросительными знаками, а будут уверенно и определенно рассуждать о самых сложных проблемах наших дней. И новое молодое поколение режиссуры, которое уже начинает формироваться, будут отличать небывалая самостоятельность и подлинная высокая идейная убежденность.

Мне кажется в этой связи, что одной из доминант нашего времени является возрождение с новой силой интереса к марксизму, к его творческому освоению. И интерес этот возникает непроизвольно, естественно, потому что учение Маркса, как справедливо отмечал в своей статье в журнале «Коммунист» Ю. В. Андропов, приобретает особую актуальность на современном этапе развития Советского государства, оказывается подлинным руководством к действию для героя, которого выдвигает сегодня наше общество.

Интервью вел Л. Маратов

Разборы и размышления

Изабелла Дубровина

В русле горьковского миропонимания

Для советского кино проза и драматургия Максима Горького — не просто один из литературных источников: художнически осмысливая его произведения, мастера экрана не только приобщаются к миру уникальной творческой личности, но и глубже постигают возможности ведущего метода нашего искусства, первооткрывателем которого явился писатель. Традиции Горького — не столько следование его индивидуальной манере, стилю, сколько развитие общих идейно-эстетических принципов реализма нового типа. Это наглядно демонстрируют лучшие кинематографические интерпретации его книг, начиная с пудовкинской «Матери».

Однако метод на каждой ступени развития искусства проявляется по-своему. Современные экранизации горьковских произведений, принадлежат ли они прославленному киноинтерпретатору Горького М. Донскому, завершившему свой путь возвращением к прозе писателя, или режиссерам других поколений и совсем иных творческих индивидуальностей, имеют и нечто общее. Это общее в значительной мере связано с новыми акцентами в художественно-психологическом раскрытии диалектики классового и общечеловеческого. А косвенно служит этому — по-разному у разных кинематографистов — вся поэтика произведений: от пейзажа до интерьера, от актерской игры до монтажа, от мизансцены до операторских решений.

«...Совершенно свободный «человек для всех» — Человек Человечества — возможен только в будущем...» — писал Горький. По мере приближения этого будущего в искусстве, естественно, укорачивается «фокусное расстояние», позволяющее четко увидеть общечеловеческие начала. Но борьба за мироустройство, призванное служить Человеку Человечества, требует непримиримости к идеям и морали тех — вспомним горьковские слова — «командующих «власть имущих» классов, которые во что бы то ни стало утверждают свою власть над человеком... не брезгуя и не стесняясь массовыми убийствами непокорных».

Ареной сражения человеческого начала и гибельной для личности «власти над человеком» стал под пером писателя и мир героини «Вассы Железновой». Васса Петровна — так зовут ее в первом варианте пьесы, Васса Борисовна — во втором, послеоктябрьском, легшем в основу фильма, поставленного Глебом Панфиловым. Но перед репликами Горький по всему тексту произведения именует ее уже просто Вассой, делая нас вхожими не только в дом ее, но и в мир самых тайных помыслов, расчетов, желаний. «Васса» — так названо и кинематографическое переложение пьесы.

Сразу надо сказать, что фильм получился в целом именно горьковский. Не могу согласиться со Ст. Рассадиным, который в своей очень интересной в целом статье об экранизации классики[1] отказывает фильму во внутреннем родстве с замыслом Горького, акцентирует в нем точки отталкивания от литературного оригинала и его сценических и экранных интерпретаций, а точек сближения и вовсе не замечает. На мой

«ВАССА» (по мотивам пьесы М. Горького «Васса Железнова»)
Сценарий и постановка Г. Панфилова. Оператор Л. Калашников. Художник Н. Двигубский. Композитор В. Биберган. Звукооператор А. Хасин. «Мосфильм», 1983.

[1] См.: Рассадин Ст. Время постигать. — «Искусство кино», 1983, № 9.

«Васса».
Васса — И. Чурикова

взгляд, панфиловская «Васса» передает важные грани мироощущения, миропонимания писателя, хотя в картине и нет — тут критик абсолютно прав — буквалистского следования пьесе. И начинается лента с эпизода, которого в «Вассе Железновой» нет, он, скорее, навеян сценой из «Фомы Гордеева», вернее — даже не сценой, а воспоминанием Игната Гордеева о пожаре, сгубившем его пароход. Но, перенеся в «Вассу» этот пожар, кинематографисты верно почувствовали, что надо сменить тональность: характер пароходчицы и купчихи Железновой — это не повторение характера купца и пароходчика Гордеева. Их внутренний мир, их душевный настрой различны.

Казалось бы, оценка случившегося у них одинакова и Васса вполне может произнести слова Игната: конечно, «пароход жалко... Ну да ведь это глупость одна — жалость! Какой толк?.. слезы пожара не потушат». Однако Васса в отличие от Игната Гордеева не могла бы в подобной обстановке воскликнуть с восхищением: «Какая красота, когда на воде, темной ночью этакий кострище пылает, а? Большущий пароходина был...»

Игнату все нипочем, пропадай пароход — новый наживу, у меня, мол, вся жизнь впереди. Жизнь, которая ему кажется бесконечной и полностью ему подвластной. «И хоть все сгори — плевать! Горела бы душа к работе» — вот главное его ощущение.

Васса тоже полна веры в свои личные возможности, но трезвый, практический ум диктует ей другое отношение к жизни. Она ведь в иное время живет, она-то уже превосходно знает, что бесшабашная удаль вовсе не всегда вывозила даже первых могучих, жадно забиравших власть и несметные богатства русских промышленников, она почуяла другие законы жизни, на ее глазах нередко взрывались и лопались казавшиеся непоколебимыми огромные предприятия.

Глеб Панфилов продолжает традиции советских кинематографистов, обратившихся в последние десятилетия к драматургии Горького, который в своих пьесах открыл пласты русской жизни, еще не тронутые до него. Одно из таких открытий — характер Егора Булычова, купца, «ставшего боком» к своему классу. С. Соловьев, поставивший фильм «Егор Булычов и другие», и исполнитель главной роли М. Ульянов гораздо больше, чем в известных театральных решениях драмы, внешне сблизили Егора со всеми «другими», с облика которых снят в фильме налет карикатурности, шаржирования. Вероятно, создатели кинокартины исходили из указания самого Горького о том, что люди типа Булычова ведут конкуренцию с «однородными им людьми». Писатель протестовал против того, что один из героев в спектакле «чрезмерно страховиден», а другая специально ходит «мышиными шагами». В фильме есть потери, есть спорные решения. Есть, однако, и интересно найденные акценты. В нем и Егор, и «другие» по видимости — все люди-человеки. Это позволило сосредоточить внимание на глубинной сути их социально-психологического противостояния, обнаруженного Горьким.

В своей новаторской послеоктябрьской драматургии писатель воплотил еще небывалые в искусстве типы русской жизни. Но подходы к их изображению были им начаты гораздо раньше. По существу, удача А. Калягина, исполняющего роль Никона Букеева в фильме А. Роома «Преждевременный человек» («Яков Богомолов»), объясняется верным пониманием типа купца, тоже встающего «боком к своему классу», созданного в незаконченной дореволюционной пьесе Горького. Не все в картине удачно. Но А. Калягин так передает расплескивающуюся одаренность Букеева, что зритель наглядно убеждается, как тесно человеческому естеству этого персонажа в рамках его капиталистической, миллионерской практики. Богатство перестало иметь для него значение, более того, оно его тяготит («Вот у меня имущество, о нем заботиться надо, а мне лень»). Но чем заняться, как жить, он не знает. Потеряв привычный купеческий стержень — накопительство, он теряет смысл существования. Он мыкается по жизни, и единственное, что еще пока удерживает его в ней, — земное и вме-

сте с тем высокодуховное чувство любви к Ольге. Увы, неразделенное. Все это сыграно Калягиным с убеждающей силой. Душно Никону Букееву в обществе его миллионов. Они пока не вытравили в нем до конца человека, но отняли волю к жизни. Он еще раньше Булычова заметил, что крепко присосавшиеся к жизни «другие» ему чужды. Но на него самого тоже наложила отпечаток — и еще какой! — принадлежность к этому классу. Как и на Булычова, чьему смелому размаху всю жизнь либо ставился предел, либо сообщались уродливые, извращенные формы, предопределенные его положением. «Не на той улице родился», — горюет он. Угнетая других, он и сам испытывает гнет обстоятельств, не будучи по-человечески свободным. Из художественного анализа подобных конфликтов с непреложностью вытекает вывод о пролетарски-революционном сокрушении таких обстоятельств как об исторически необходимом акте не только классового, но и всечеловеческого значения.

Компасом революционной диалектики вооружает нас острейший горьковский драматизм и при художественном анализе психологии героини того же круга, что Букеев и Булычов, но совсем другого склада мыслей и чувств — Вассы Железновой. В отличие от них, своих предшественников, Васса не только не делает ни малейшей попытки как-то высвободиться душой, оторваться от мировосприятия господ

«Васса».
Прохор — Н. Скоробогатов,
Рашель — В. Якунина,
Наталья — О. Машная,
Людмила — Я. Поплавская

миллионщиков, но, напротив, вся сосредоточена на воинственной защите своего владычества в границах суровых правил мира наживы. И тем не менее пролетарский писатель, ни на йоту не отступая от классовой оценки помыслов и дел таких людей, не забывает и здесь о ценностях общечеловеческих.

Каков же человеческий облик Вассы, каковы ее отношения с окружающими — с мужем, братом, детьми, подчиненными? Каков ее внутренний мир, психология?

Актриса И. Чурикова создала характер цельный, она убеждает и естественностью всего поведения своей Вассы, и глубинной обусловленностью ее поступков, главной внутренней пружиной, ведущей ее героиню по жизни. Кинематографисты не прошли мимо характеристики Вассы, данной в пьесе ее дочкой Людой: «человеческая женщина». С первых же кадров чувствуется, что у Вассы более раскованная манера держаться, чем у всех окружающих, она именно хозяйка положения, ей не надо ни к кому приспосабливаться, можно оставаться самой собой. Это заметно во всем — и в главном, и в том, что вроде бы совсем незначительно, — скажем, в жесте, которым Васса отталкивает руку своего управляющего, когда тот пытается помочь ей идти по грязному, в рытвинах, пустырю: не лезь, дескать, Гурий, я без твоей подмоги еще лучше найду дорогу. Столь же властная уверенность чувствуется и в той, казалось бы, не соразмерной ничтожному поводу торжественной интонации, с которой, держа маленького внука на руках, она предлагает ему взять протянутую Прохором конфетку: происходит ведь это в момент ее триумфа — спуска на воду нового парохода, и гордая хозяйская радость победы распространяется по инерции даже на мелочи.

Все эти детали — не самоиграющие в фильме, они служат прояснению внутренней логики поступков Вассы Борисовны Железновой, ее характера. Васса Инны Чуриковой — не какое-то монументальное олицетворение капитализма, а, как и у Горького, она — человек, человек сильный и целеустремленный. И работяга она, все время что-то делает.

Другой вопрос, какова эта целеустремленность, на что направлены все ее помыслы. И у писателя, и в фильме она человек своего класса. И художественный анализ этой классовой психологии дается Горьким (а экран верен драматургу) с позиций ясных и бескомпромиссных.

Как и в «Егоре Булычове», это не означает однолинейности, упрощенности. Однако же характер здесь другой, другие в нем противоречия — другой, соответственно, и авторский подход к нему. Егор — тот и живет позже, и раздумьями своими выбивается из купеческой среды, Васса же еще до конца верна «делу». Верна страстно, убежденно, безоглядно. В расхристанной, разлагающейся, полной косности царской России она всеми силами пытается утвердиться на пути того железного порядка, что давно проложил свои неумолимые рельсы на Западе.

В фильме это еще больше акцентировано. Васса не просто всевластная хозяйка, но хозяйка нового толка, в ней нет безоглядного, размашистого купеческого самодурства, она именно организатор, администратор, наводитель порядка, идея ее — хозяйствование умелое, рассчитанное, четкое, дабы заведенная машина функционировала бесперебойно. Это относится и к «машине» всего ее дела, и к машинерии в прямом смысле (в кадры введены автомобиль, лифт, машинное отделение парохода — все это помогает раскрытию сути изображаемого).

Однако упорядоченность железновского образа жизни роковым образом подрывается, подтачивается, расшатывается изнутри неотделимым от него хищничеством, гнетом, враждой. Противоречия эти, разительные, вопиющие, не могут не сказываться и на внутреннем мире человека. И искусство революционно вскрывает их: одно отбирается в наш духовный арсенал для критической переработки, другое же безжалостно проклинается и отбрасывается.

В той идее твердого, расчетливого порядка, которой одержима Васса, открываются нам две стороны.

Одна из них — позитивная, конструктив-

ная: спокойствие хозяйской, уверенной в себе силы. За весь фильм героиня, кажется, ни разу не вышла из себя, ни разу не закричала. В доме идеальная, хочется сказать — просто неестественная чистота. Васса предельно самодисциплинированна и дисциплинирует других.

Некоторые моменты методичности в самом способе экранного изложения событий как будто сочувственно продолжают эту линию строгого порядка. Сейчас, когда современное кино уже привыкло к бурной динамичности, часто даже к намеренной хаотичности изображения, имитирующего прихотливость жизни, не выстроенной по ранжиру, фильм как бы возвращает нас к статичному кадру, порой чуть ли не с математической точностью выверенному, к симметричным композициям, а если и не симметричным, то в изобразительном плане расчетливо уравновешенным. То же — с монтажом, со звуком. Реплики, как правило, не набегают одна на другую, а каждая из них сменяет предыдущую с четкой последовательностью, словно шахматные ходы.

Властному спокойствию Вассы сопутствуют постоянная ее энергия и инициативность. То и дело она придумывает какие-то новшества. И в своих людях это качество подмечает и развивает. Ей выгодно поощрить, например, изобретательного, хотя и хамоватого механика и шофера Пяткина, который по части технических усовершенствований утер нос даже автомобильному королю Пежо.

Если вычленить такие свойства характера героини «в чистом виде», абстрагировать их от всего остального, то они, безусловно, таят в себе возможности не только зла. И фильм наводит на мысль: этим бы свойствам — да другое применение! Мы с интересом и вниманием впитываем все сильное и потенциально ценное, что заложено в незаурядной личности Вассы Железновой. Но со всей художественной убедительностью говорит нам кинолента вслед за пьесой и о другом: отвлечься от тлетворных, отталкивающих проявлений этих качеств Вассы, принимать их безоговорочно может разве что по-детски наивная, абсолютно не понимающая реальности ее дочь Люда, которая все вокруг видит в розовом свете.

В действительности же в этом внешне благопристойном доме и вокруг него творятся дела, заставляющие содрогнуться от ужаса. Отвратительное преступление мужа Вассы, как и знаменитая «сцена с порошком», когда она заставляет его отравиться, чтобы это преступление замять, взрывают изнутри все внешнее благолепие.

Мерзкий грех мужа — покрыть. От него самого — избавиться навсегда. Брата — услать из города. Невестку, любимую дочерьми, — попросту предать, донести на нее в полицию, оставив собственного внука без матери. И все это — во имя спасения династии пароходчиков, семьи, рода? Но семья-то и разваливается.

Так железновский п о р я д о к оборачивает к нам лицо звериного, разрушительного м и р о п о р я д к а. Так открывается вторая, страшная сторона постоянной организованности и энергии Вассы. Эти качества сильного характера «человеческой женщины» не дают живых побегов, а служат смерти и разрушению.

Да и сам порядок, к идеальности которого стремится Васса, распадается на глазах. А если в чем-то и удается его достигнуть, то какой ценой? И каковы последствия этого порядка?

Васса Борисовна все силы вкладывает в дом, как в свою крепость. Но дом этот оказывается совсем не домом, не родным очагом для его обитателей, а фикцией, прикрытием, подобно тому как сентиментальная картинка с девушкой, играющей на арфе, а потом благообразный портрет мужа (удачная находка кинематографистов!) прикрывают глазок в стене для подглядывания и подслушивания.

В гиперболизированном стиле русского модерна, который художник Н. Двигубский дает с намеренным нажимом, укрупняя рисунок на стенах и огрубляя краски, специально подчеркиваются та неуютная пресность, та незаполненность, внешняя холодноватая раскрашенность и уныло педантичная прибранность

при отсутствии признаков чего-нибудь легкого, вольного, стихийно-несдержанного, которые тянет назвать не столько даже безвкусными, сколько невкусными: так лишена вкуса дистиллированная вода. В доме, блистающем чистотой, — грязь преступлений. Где нет порядочности, там нет и порядка. Строгость Вассы с дочерьми не достигает цели: безнадежно утеряна ею старшая дочь Наталья, циничность которой, воспитанная обстановкой в доме, проступает в фильме даже более сильно, чем обычно в театральных постановках. Наталья ждет не дождется момента, когда можно будет вырваться на волю, уехать от матери. И. Чурикова оттеняет в строгости Вассы к дочерям ее несколько замораживающую жесткость. Даже по отношению к любимой Люде это так: вспомним, как Васса обрывает Люду, влетевшую в комнату рассказать о своем сне. Не к месту!

Мысли Вассы сосредоточены на том, чтобы сколоченный капитал еще нарастить и передать дело наследнику, но что выйдет из этого? В конце фильма ее портрет с маленьким мальчиком на коленях не может не напомнить: сын ее ушел из дома вслед за своей женой — человеком ненавистных Вассе взглядов. И даже будучи тяжело больным, он не хочет искать приюта под крылом матери.

Все распадается, весь ее порядок, обнаруживая свою противоположность сколько-либо прочным человеческим взаимоотношениям. Совсем так же, как отказывает в работе лифт, ломается автомобиль.

Симметричность в композиции фильма, подчеркивая тягу Вассы к расчерченному, взвешенному, выверенному порядку, столь же четко служит и открытию этого главного противоречия, открытию несоответствия внешнего и сути. Кадры уравновешены, но как? Если вначале Васса включает граммофон и слушает цыганское пение, которое, будучи «упаковано» в уютный ящичек, призвано быть атрибутом жилья, дома, его душой, давая разрядку нервному напряжению, то вторжение разгулявшихся цыган в более поздних кадрах — это, напротив, вакханалия разнузданности, разрушающей домашние устои.

Все — на контрастах, несоответствиях. Сама Васса бросает обличительные реплики насчет засилья взяточничества, и сама же только и может поддержать свое «дело» не в рамках «законного порядка», а взятками и подкупом.

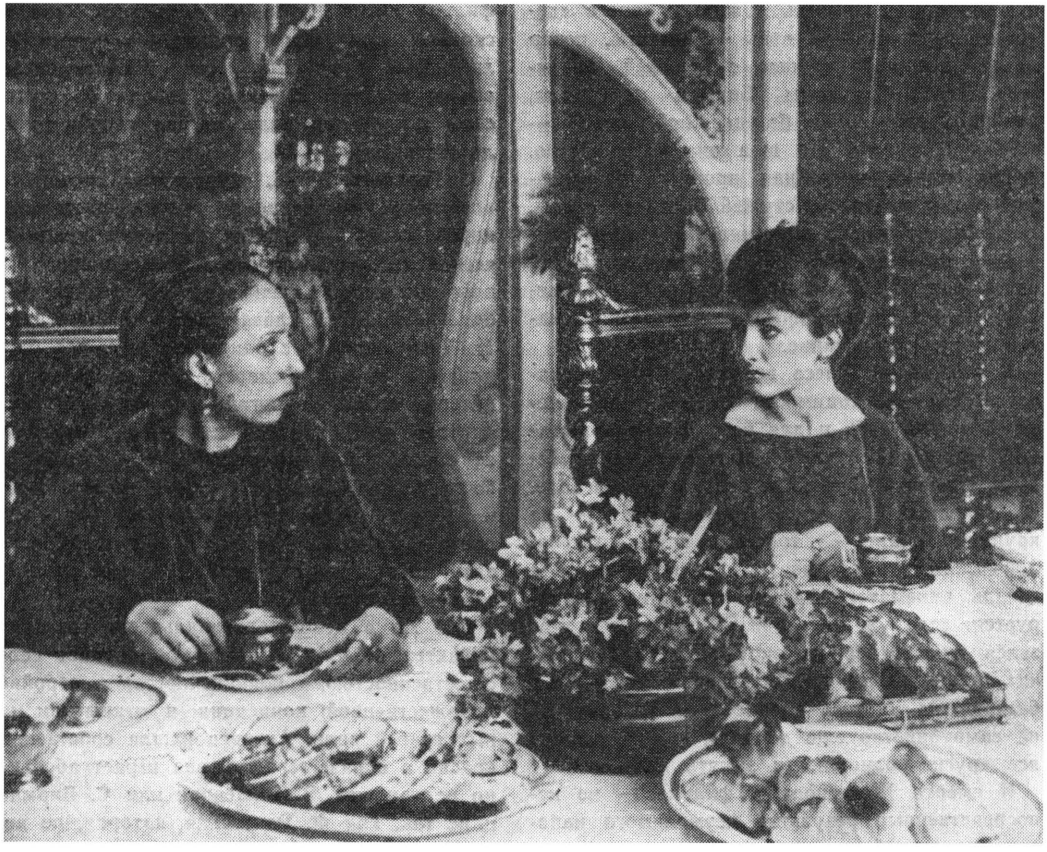
Бодро, с искренним пафосом говорит она внуку о пользе своих пароходов, и тут же авторы фильма, чтобы с кинематографической наглядностью обнажить изнанку этого дела, дополняют пьесу: вводят как раз на пароходе, совершающем первый рейс, новую сцену — со смертью матроса-революционера.

Если вначале само появление Вассы вносило, казалось, дух здоровья, спокойствия, силы, то по мере развития действия на нее наплывает столько опасностей, что она не в состоянии из них выпутаться, и такая вроде бы живая, крепкая, уверенная (в точности по Горькому: «лет 42, кажется — моложе»), гибнет под гнетом, порожденным машиной своего «дела» и своих дел.

Все это и сказывается не только на развитии событий, но и на внутреннем мире личности. Создатели картины, желая проникнуть в сокровенную область чувств героини, смело пошли на прямую экранизацию ее сознания, попытались домыслить и зримо представить, что видит Васса своим внутренним взором. И здесь опять важные художественные функции берет на себя симметрия, впечатляющая, словно мертвенный пейзаж, отраженный в омуте.

В самом деле: на экране со всеми жизненными подробностями воссоздаются предсмертные виде́ния Вассы, как бы повторяющие в перевернутом виде черты прошедшей перед нашими — и ее! — глазами реальности. Ей мерещится оживший муж, который именно таким же жестом, каким она сразу после его смерти опустила мертвецу веки, теперь уже ей, живой, закрывает глаза. И так же, как тогда она — его, теперь он ее целует. Целует в лоб, словно покойницу. Убийца сама становится жертвой. Ее обступили и приводят к смерти те самые обстоятельства, которым она отдала свою живую энергию.

Привыкшая к последовательности во всем,



«Васса».
Васса — И. Чурикова,
Рашель — В. Якунина

она и здесь, увидев, наконец, железную логику жизни, не противится ей. Кинематографисты идут даже на большее: жесты мужа-призрака, символизирующие смерть, воспринимаются Вассой как ласка, как избавление. Это производит сильное впечатление и вполне в русле всей концепции фильма.

Правда, эти моменты, как и некоторые другие в кинокартине, в известной степени трансформируют образ, переносят акцент с неукротимой активности, инициативы, хозяйской самоуверенности Вассы на готовность ее подчас пойти на поводу, послушаться, подчиниться чему-то. У Горького практически нет таких ситуаций, где Васса сознательно следовала бы чьим-то настояниям. А в фильме — вспомним сцену с гибелью матроса на пароходе — она подчиняется даже своему прислужнику Мельникову. Может быть, от введения таких моментов Васса становится более близкой и понятной всем, чем, например, в знаменитом исполнении В. Пашенной, но и менее сильной натурой, менее самостоятельной и страстной, менее способной взять на себя любое решение.

Особенно это заметно в «сцене с порошком». Кому довелось видеть в роли Вассы Железновой С. Бирман, те помнят, что ее

неистовая одержимость в защите своего «дела» и рода (дочери ведь — невесты, позор падет на них) граничила с энергией безумства. Васса Серафимы Бирман подминала, покоряла себе мужа безудержной силой — страшной, потому что шла она на убийство. Точно черная могильная пропасть разверзалась перед зрителем, стужей веяло со сцены. И почти не имели значения приводимые героиней рациональные резоны. Эмоциональный напор был такой, что у обреченного развратника не оставалось ни малейшей лазейки спасти свое существование.

В фильме же Васса все время ищет доказательства необходимости смерти Железнова — и для себя и для него. Его она пытается «разумно», даже проникновенно убедить, упросить уйти из жизни по доброй воле. В качестве аргумента выкладывает — на крупном плане! — толстые пачки купюр: пойми, даже такая взятка не поможет. Эта деталь кинематографически особенно педалируется: если уж от такой уймы денег отказался крючкотвор из окружного суда, значит, ничто не спасет Железнова, дело его безнадежно. А ведь в пьесе она толкает его на самоубийство еще до того, как исчерпаны все другие возможности замять дело.

И смерть Железнова в фильме — не непосредственный результат неумолимого напора наседающей на него жены, не смятым и потерявшим волю отравляется он, а идет на этот шаг, удалившись в отдельную комнату, все, по-видимому, обдумав, совершив омовение, надев китель и приняв достойную позу в кресле. Вряд ли все это — в характере лихого и жестокого самодура капитана Железнова, в конце концов предельно опустившегося. Какие взвешенные доводы ума и сердца могли убедить такого человека поставить на себе крест? Ему ведь наплевать и на позор, и на всех окружающих. Недаром Горький дал ему такие слова: «Пускай судят. Все равно... Под землей жить буду, а буду!..»

Ослабление эмоционального накала здесь — это и некоторое ослабление убедительности происходящего (как, кстати, получилось и в фильме «Егор Булычов и другие», где несколько притушен дразняще-азартный талантливый бунт Егора, тот темпераментный вызов, который Горький, говоря о щукинском исполнении роли, назвал «хорошим хулиганством»).

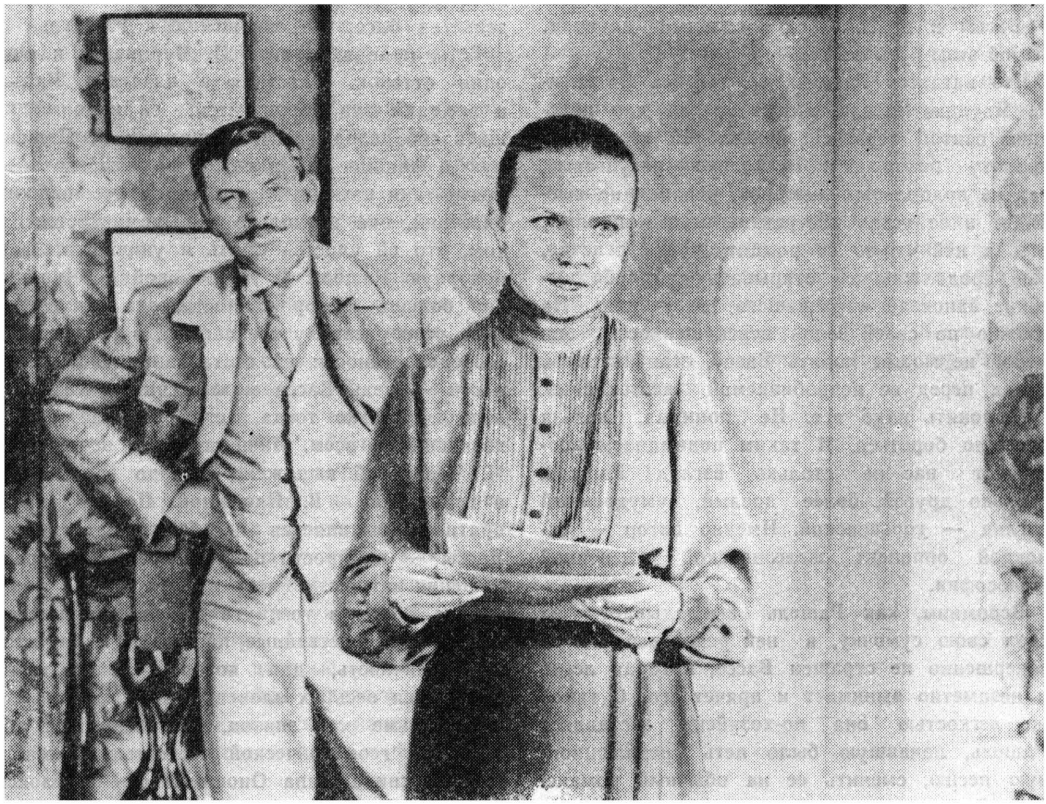
У Горького Васса, обуреваемая страстью к властному, непокорному самоосуществлению, порой даже вырывается за рамки прагматической целесообразности. Тем страшнее ее поступки и тем мрачнее ее собственная судьба. «Если, — по словам исследовавшей пьесу И. Бочаровой, — с одной стороны, все более проясняется подчиненность героини классовым интересам, то, с другой стороны, все более активно выступает ее нежелание примириться с этой подчиненностью, неукротимая и беспредельная жажда личной независимости и свободы поступков». Раскрытие этой стороны характера заставило бы зрителей испытать потрясение глубиной трагедии: могучая личность погибла.

Все же в целом оригинальность трактовки характера Вассы в фильме подкупает своей естественностью, подчиненностью стройной художественной концепции и открытием новых граней роли. Актриса нашла собственные краски в образе героини, она играет абсолютно не так, как В. Пашенная или С. Бирман, и не так, как Ф. Раневская, которая, по воспоминаниям автора книги «Горький на сцене» С. Данилова, «была типичная купчиха-делец, «богатырь»... с резкими размашистыми движениями, с громким, раскатистым голосом». В облике Вассы — Чуриковой, худощавой, по-своему женственной, несмотря на угловатость манер, ничего богатырского нет. Да и в поведении тоже. Ее азарт уже с самого начала приглушен, она с первых кадров как бы немного устала, успела ощутить на себе гнет своего «дела», которое она везет, как воз. В фильме нам уже сразу чуть-чуть приоткрывается тот окончательный вывод о характере Вассы, который сделан горьковедами: «В жертву кумиру «хозяйства», буржуазного дела, богатства принесено все лучшее, человечески страстное, что было в Вассе... Васса — не госпожа своего дела,

она рабыня его» (Е. Тагер), «... человек незаурядный, способный на большие дела, Васса... в глубине души чувствует бессмысленность своих усилий, направленных на увеличение богатства» (В. Новиков), Вассой «бесплодно истрачена большая жизненная сила» (Б. Бялик).

«Жизненная сила»... Вот в чем для нас главный и изначально действительно большой капитал Вассы, а не в собственном ее пароходстве и не в перевязанных толстыми веревками пачках ассигнаций. Искусству оказалось доступным уберечь, воскресить этот «капитал», сделав нас его наследниками, только отнюдь не такими, какими мечталось самой Железновой увидеть продолжателей рода. Гуманизм великого писателя зовет оценить эту внутреннюю силу личности и как бы передать ее в другие, надежные руки, чтобы совсем по-иному направить — и тем сохранить для блага людей. Фильм не был бы верен самой сути первоисточника, если бы не подводил всею логикой экранных образов к ощущению того, насколько ложной, катастрофической, пагубной становится точка приложения «жизненной силы» в мире Железновых — пагубной не только для окружающих, но и для самой этой силы. Однако кинолента не была бы горьковской и в том случае, если бы создатели ее не приоткрыли

«Васса». Пятеркин — В. Богачев, Анна — В. Теличкина



богатых возможностей, заложенных в такой «жизненной силе», — возможностей, здоровое развитие которых видится автору лишь на путях, противоположных железновскому миропорядку и непримиримо враждебных ему.

Так вопрос о внутреннем мире личности обнаруживает свою неотрывность от вопроса о внешнем мире. Именно он, внешний мир, выковывает эту личность. Но он и сам выковывается людьми. Выковывается и перековывается.

Внутреннему миру Вассы как раз и противостоит историзм другого внутреннего мира — оптимистического революционного осознания необходимости кардинальной перековки действительности. Речь идет не только о духовном мире антипода Вассы в пьесе и кинокартине — / Рашели, подвижнически отдающей такой перековке бытия всю жизнь свою. Есть у Вассы и другой, более сильный антипод. Но об этом чуть позже.

Что касается Рашели, то актриса Валентина Якунина нашла чистые краски для передачи святой веры своей молодой героини в правоту революции. Несколько лозунговые, как из подпольных листовок, реплики не выглядят в ее устах абстрактными сентенциями: есть в ней что-то от романтичной курсистки, еще продолжающей открывать для себя высокие заповеди поразившего ее учения. Но именно по своей юной неискушенности она порой не может понять Вассу, становится в тупик перед ее непробиваемой жестокостью.

А понять надо все. Не понимая, нельзя успешно бороться. И таким пониманием вооружает нас не столько взгляд Рашели, сколько другой, более зрелый, умудренный взгляд — горьковский. Именно автор — основной оппонент железновской жизненной философии.

Вспомним, как Рашель выкладывает на стол свою сумочку, в ней револьвер, но он совершенно не страшен Вассе, которая легко и незаметно вынимает и прячет его. С такой же легкостью она по-хозяйски заставляет Рашель, начавшую было петь революционную песню, сменить ее на обычный романс. Для Рашели это небольшая уступка: ну, пусть Васса потешится, все равно ведь она обречена вместе со своим классом, и уж романсы-то железновым-храповым никак не помогут. Рашель смотрит на Вассу лишь как на олицетворение класса, забывая, что перед ней — сильная личность, которая будет умело и ожесточенно отстаивать свою власть.

Именно власть! Когда обе эти женщины — доверчивая, не ожидающая коварства Рашель, сразу привлекшая сердца дочерей Вассы и грозящая ее авторитету, и сама Васса, полная скрытого напряжения, сидят рядом на параллельно расположенных стульях с высокими спинками (режиссер, думается, нарочно ставит так мебель, похожую на троны), то мы чувствуем, что в этом доме двух равно «царящих» хозяек положения быть не может, что Васса этого ни за что не потерпит. Так исподволь возникает тема предательства Вассы по отношению к Рашели.

Есть, правда, в игре И. Чуриковой и еще один оттенок. Властная-то властная Васса, а все-таки она обороняется, ей надо защищать свое владычество. Вспомним В. Пашенную в фильме Л. Лукова. Там Железнова — прямо-таки каменный утес, нет у нее никаких опасений, она нисколько не сомневается в том, что ей удастся смять и уничтожить непокорную Рашель. В Железновой — Чуриковой больше настороженности, она почувствовала угрозу своему всевластию, в ней больше сосредоточенности на отстаивании своей личности — ведь Васса может считать себя человеком только тогда, когда ощущает себя хозяйкой во всем. Личностное в исполнении И. Чуриковой выражено гораздо резче, чем в исполнении В. Пашенной. Поэтому неотвратимее выявляется неизбежность гибели Вассы — не просто от усталости, а от разрушения натуры.

Беда Вассы в том, что она не понимает, как ее же собственные поступки подтачивают ее личность, для которой непосильным становится весь их зловещий гнет.

В фильме есть эпизод, построенный с абсолютной геометрической четкостью. Васса и ее наперсница Анна Оношенкова — «человек оподленный, жесткий, жадный», по характе-

ристике Горького, — сидят друг против друга и смотрят одна на другую. Перед нами как будто подлинник портрета и его копия или, по крайней мере, вариант, совпадающий с оригиналом в своей композиции.

Такое кинематографическое решение могло бы показаться спорным: ведь в пьесе Анна — отнюдь не отражение Вассы, а мелкий человечек, извертевшийся в лжи и лакействе.

В исполнении В. Теличкиной Анна неоднолинейна, она, видимо, не только по должности заботится о своей хозяйке, а по-своему преданна ей, она искренне жалеет о смерти матроса, спасшего когда-то сына Вассы. Однако и при такой интерпретации Анна самой мелкостью натуры, которой в немалой мере обязана своей «благодетельнице», день за днем вытравлявшей в ней все душевное и достойное, ей же и противостоит, а потому и не может, казалось бы, быть даже отдаленной копией крупного, незаурядного человека.

И все же Г. Панфилов и дальше продолжает настаивать на предложенной им трактовке образов — и убеждает в своей правоте! Он побеждает как художник и как продолжатель горьковской концепции в искусстве.

В чем же убеждает и побеждает? Этот симметричный кадр получает в фильме свое развитие, пластически еще более яркое. Васса умирает у себя за столом. Все происходит на наших глазах, мы видим ее уже мертвой в рабочем кресле. И вдруг — именно вдруг! — нечто страшное обрушивается на зрителя. В том же кресле, точно в такой же позе восседает, как кажется на миг, воскресшая покойница, но... с чужим лицом! Это Анна Оношенкова заняла ее место. Как будто сама смерть начала хозяйничать. Ведь к этому времени В. Теличкина уже открыла нам гадкое и гнилое нутро Анны, в которой ее приспособленчество и деловые уроки придирчиво-тираничной хозяйки начисто вымори-ли все подлинно человеческие качества. Распоряжающаяся за столом Анна по сути мертвее погибшей Вассы.

Быстрота этой замены заставляет нас вздрогнуть и похолодеть. Несчастная Люда, увидев здесь Анну, грохнулась в обмороке. Все это сразу «накатывается» на нас, как неотвратимый итог увиденного. Вот где обнажается подлинный ужас происходящего. Уже ничего не исправить. С неумолимостью рока возникает мысль: людей, подобных полной жизненных сил Вассе, сменяют фигуры холодные, измельчавшие, вымуштрованные и нивелированные бездушным «делом», выплывшие на поверхность как раз потому, что они внутренне мертвы. Их душам уже нечего растрачивать, и они не ломаются от такого напора, какого крупный человек выдержать не может. Условия жизни, погубившие Вассу, выдвинули на ее место Анну, которая во всем противоположна ей, кроме одного — хищнического практицизма (тут-то как раз и можно найти их «портретное» сходство). Это ли не обвинение тому наступлению на человечность, которое в наши дни получило свое развитие в небывалой еще агрессивности адептов «желтого дьявола», избравших, говоря словами писателя, «ремеслом своим защиту и оправдание безответственной, бесчеловечной власти капитала»...

Экранная жизнь горьковской героини убеждает: как бы велик, как бы силен ни был потенциал личности, она даже для себя самой не раскроется по-настоящему на путях железновского жизнеустройства. Лишь новый мир способен привести к торжеству Человека Человечества.

Фильм

Л. Лиходеев

Десять минут возмездия

«Фитиль» — явление кинематографа поистине интересное для всех. Известное и небезразличное рабочему, ученому, школьнику, служащему, пенсионеру, домохозяйке. В этом — достоинство журнала, которое трудно переоценить. Но такая популярность налагает на «Фитиль» большую ответственность. И журнал именно так, ответственно подходит к решению своих идейно-творческих задач, обусловленных принципиальной и последовательной работой партии по ускорению прогресса нашего общества.

В сфере сатиры и юмора «Фитиль» занимает особое место, связанное с его выразительными возможностями и поистине массовой аудиторией. Его создатели постоянно озабочены поиском новых сатирических средств, соответствующих своеобразию и масштабам нынешних идеологических и социальных проблем.

Писать о «Фитиле», исследуя его социальные функции и характер связи журнала с аудиторией, этические аспекты его взаимоотношений со своими «героями», — дело сложное и тонкое. Редакция предлагает размышления о сатирическом журнале одного из его авторов, стоявшего у истоков «Фитиля». Л. Лиходеев пишет о близком ему деле остро, беспокойно. Стараясь привлечь внимание к актуальным вопросам киносатиры, он явно рассчитывает не только на согласие читателя.

Редакция «ИК» готова продолжить разговор о «Фитиле».

«Фитиль» идет на экране всего десять минут, но его действие не прекращается после того, как в зрительном зале зажигают свет. Боевые, иным словом не назовешь, сюжеты киножурнала заставляют каждого из зрителей строже посмотреть на себя, приглашают к серьезному размышлению, становятся предметом обсуждения на производстве.

Из газет

— Понравилось кино?
— Первые десять минут.
— Завязка?
— Нет. «Фитиль» перед фильмом.

Из разговоров

Фитиль[1] — это бодрое свидетельство недремлющей справедливости и твердое доказательство старинной философской гипотезы — есть ли правда на земле.

Оказывается — есть.

Фитиль сделался материальной данностью бытия.

Теперь уже не говорят «побойся бога» — говорят «побойся Фитиля». Уже не говорят «управы на вас нет», говорят «Фитиля на вас нет».

— Видали Фитиль?

— Точь-в-точь как в Фитиле!

— Ну погодите, и на вас Фитиль найдется!

— Дождетесь Фитиля!

Исстрадавшись в автобусах, настоявшись в очередях, покрутившись в конторах, в коих иногда в некоторых случаях приходится заниматься бредом сивой кобылы в ясный полдень, человек вбегает в кинотеатр, бухается в кресло и видит в Фитиле в лицо конкретных, отдельно взятых виновников своих временных мучений и преходящих неудобств.

Что же он видит?

Он видит пугливые, вороватые глаза бюрократа, а в глазах этих тлеет маслянистый страх, утоляющий душу зрителя.

И зритель вздыхает, как от отпустившей зубной боли.

— Ага! Попался, гусь! Теперь тебя снимут!

За два десятка лет своего существования Фитиль лишил насиженных мест немало крупных гусей и еще больше мелких птиц, не считая воробьев.

И немало крупных гусей и мелких воробьев

[1] Я нарочно не ставлю Фитиль в кавычки, потому что это уже не название, а явление. — *Л. Л.*

заняло освободившиеся гнезда, чтобы в свою очередь трусливо моргать в объектив кинокамеры.

И новое поколение зрителей все так же яростно ощущает сладкий зуд справедливости:

— Ага! Попался, гусь! Теперь тебя скинут!

Если бы Фитиль в любом городе, на любом экране можно было посмотреть, цены бы Фитилю вообще не было бы.

Впрочем, цены ему и так нет.

Он — один.

Его не с кем сравнивать, ему не на кого равняться, как не на кого равняться одинокой сосне, торчащей среди поляны.

Итак, зритель, знающий, что есть все-таки правда на земле, видит с глазу на глаз пойманного с поличным, к примеру, виновника-чиновника.

Виновник-чиновник сидит в своем гнезде из красной искусственной кожи за зеркально чистым столом. Справа у него фикусы и кактусы, слева у него коммутаторы, фиксаторы и стабилизаторы, в предбаннике у него секретарь, перед носом у него длинный заседательский стол. На столе у него пиршественный боржом.

Он важен и недосягаем. Речь его журчит складно и содержит в себе слова, которые нормальному человеку сроду не произнести, потому что за словами этими сокрыта таинственная суть, а нормальному человеку никакая таинственная суть не свойственна.

И, глядя на экран, нормальный человек поначалу, конечно, робеет.

Да и как не оробеть, слушая:

— Общегосударственные интересы...

— Вторичные ресурсы...

— Первичные резервы...

— Ориентировочный объем...

— Степень воздействия...

— Преодоление представления...

— Рациональное перевооружение...

Обыкновенный человек робеет.

Но кинематограф состоит из двух ипостасей — звуковой и визуальной.

Так вот, во время вальяжного звука вступает в дело визуальный, видовой ряд.

И зритель видит на экране то, что полчаса назад терзало его в действительной жизни. Он видит молочные реки. Реки эти текут в канализацию из худых пакетов. Зритель видит издыхающую от химии живность, он видит запланированное истребление рыбной молоди, он видит кашу из арбузов, истекающие добром бочки и набитые, как бочки, автобусы.

И при этом он слышит вальяжные слова. Разумеется, несоответствие услышанного увиденному создает тот самый эффект, который и вызывает смех. Очевидное несоответствие — один из приемов создания смешного.

Но в данном случае прием этот выходит за пределы искусствоведческого исследования. Прием этот требует исследования социального.

Есть люди, которые видят то, что слышат, и есть люди, которые видят то, что видят. Борьба между этими двумя взглядами и составляет содержание будничного бытия.

Это не так безобидно — видеть то, что слышишь. Этот самоуспокоительный взгляд укорачивает зрение, он внедряет хвастливое равнодушие и безразличие к своей судьбе.

Прием создания смешного превращается в руках Фитиля совсем в другой прием. В прием, я бы сказал, раздевания глаз. По поговорке — окстись! Разуй глаза! Слишком существенно то, что показывает Фитиль. Уши вянут, глаза разгораются.

Такова «природа смешного» в Фитиле.

Как всякое острое сатирическое оружие, Фитиль озабочен действенностью своих выступлений. Сатира, как говорится, должна быть действенной — иначе какой от нее прок.

И она в самом деле действенна.

Ведомства, задетые Фитилем, реагируют. Многие из них пишут в Фитиль покаянные письма на гербовых бланках. В первых строках своего письма они провозглашают большое ведомственное спасибо за острую принципиальную критику. А далее они пишут:

— Общегосударственные интересы...

— Вторичные ресурсы...

— Первичные резервы...

— Ориентировочный объем...

— Степень воздействия...

— Преодоление представлений...

— Рациональное перевооружение...

Слова эти, предназначенные для ошеломления робких голов, предназначаются для умиротворения Фитиля. Других слов нет.

Таков стиль этих бумаг. Такова их форма. Каково же их содержание?

Содержание их довольно давно определил Аркадий Райкин:

— Бу-зде..

То есть — будет сделано.

Разумеется, это отнюдь не значит, что что-нибудь будет сделано. В делах Фитиля лежат официальные письма, по которым, насколько я знаю, готовятся новые сюжеты. Возможно, один из них так и назовут «Бу-зде...»

Под эти реляции в видовой ряд можно подложить все те же картины, которые терзали зрителя и год и два назад в действительной жизни. Те же молочные реки в тех же далеко не кисельных берегах. Возможно, это как раз и есть «вторичные ресурсы» или «первичные резервы». Может быть, это аккурат и есть «степень воздействия» или «рациональное перевооружение». Кто их знает? Бумага же... Не такое терпит...

Но меня занимает иная действенность Фитиля. Не та действенность, которая утоляет наш сиюминутный гнев: снят с работы, объявлен выговор, указали или отдали под суд.

Меня занимает действенность высокая — проясняющая общественную ситуацию. Потому что искусство не несет в себе юридических функций. Его функция — исследование страстей.

Так вот — о страстях.

Ведомства и отдельные лица боятся Фитиля. Они боятся его по всей ведомственной сути: они считают его начальством. Они тушуются перед ним, как перед начальством, и водят его за нос, как начальство, и втирают ему очки — тоже, как начальству. И слушаются его («Бу-зде!») тоже, как начальство.

Это «начальство» не значится ни на одной ступени иерархической стремянки. Это не вышестоящая контора, не контролирующая организация, не инспекция и не инструкция. Это «начальство» нельзя предвидеть. В какой же ранг его возвести, пропади оно пропадом?

Разумеется, Фитиль не прокурор и не суд. Он не надзирает и не принуждает. Он — всего-навсего сатирический киножурнал без юридических прав. И действенность его состоит далеко не в том, что время от времени ему удается выкурить из гнезда очередного гуся. Действенность его заключается в том, что он — есть. Действенность его заключается в том, что, конечно, он, а не какая-нибудь официальная организация получает письма: «Последняя надежда на Фитиль!»

Действенность Фитиля не в том, что он может свалить с места какого-нибудь чиновника, а в том, что зритель в кинотеатре видит возможность этого.

И еще его действенность заключается в том, что человек видит причину явления или жизненно важной проблемы.

В основном сюжеты Фитиля — экономические. Я не думаю, что тематика эта планировалась. Даже, скорее всего, не планировалась. Просто экономические проблемы — это и есть сама жизнь. Вообще-то, если подумать всерьез,— там, в жизни то есть, мало чего есть кроме экономики.

Из нее ведь, из экономики, вырастают и этика, и культура, и правда, и ложь.

Жизнь оказывает на искусство неизмеримо большее влияние, чем искусство на жизнь. Может быть, это обидно слушать, но прикиньте к этим словам зрительный ряд, и вы убедитесь в этом.

Давным-давно, когда Фитиль только еще родился, на одном собрании литераторов были произнесены две речи.

Первая речь:

«Думая о нашей советской поэзии, мысленно оглядывая ее ценности, я хочу сравнить советскую поэзию со священным Байкалом — глубоким, ясным и прозрачным до дна, огромным и неиссякаемым, полным силы и молодости. Мы постараемся не замутнять, не загрязнять, не отравлять никакими ядовитыми отбросами это священное для нас, поэтов, озеро...»

Тут же была произнесена другая речь:

«Над славным морем священным Байкалом нависла серьезная беда: на берегах его строится завод, сточные воды которого буквально

омертвили озеро. Я думаю, что писатели России поддержат людей, борющихся за чистоту Байкала!»

Я вспомнил об этом весьма показательном сопоставлении двух отношений к одному предмету, чтобы подчеркнуть свойство сатиры: сатира начинается там, где пафос теряет голову. Сатира подчищает за пафосом.

Пересказывать сюжеты Фитиля боязно: а вдруг редактор вычеркнет. Скажет: нетипично и будет прав.

Действительно, не все же грузы в государстве ездят взад-вперед без толку! Не вся же рыба корчится на берегу, отравленная великой химией! Не всех же петушков уничтожают на яйцефермах за то, что не несут яиц! Не все же заводы гонят брак.

Редактор прав: ориентировочный объем экономической целесообразности довлеет степенью воздействия на нерациональные преобразования.

Впрочем, что значит нетипичность? Это все тот же административно-приходской термин, все то же количественное самообольщение. Нетипично — это что? Меньше половины? А надо, чтоб больше, и тогда будет типично?

Что же значит типично? Когда не тринадцать процентов, а все молоко вытечет в канализацию? Когда не часть арбузов, а все арбузы превратятся в кашу? Когда все помидоры запашут, а все зерно растеряют по дороге? Когда не часть, а все моторы заклинятся?

А знаете, с таким пониманием нетипичности — ждать типичности недолго. Неужели одного дырявого молочного пакета, доставшегося одному человеку, недостаточно, чтобы кричать «караул!»?

Нужно считать, сколько гибнет добра, а не сколько случаев этой гибели послужило прототипом сюжета.

Даже один случай — типичен. А уж тем более те пять, семь, десять, тринадцать процентов, о которых сообщают выпуски Фитиля. Типично то, что существует. Типичность определяется не счетной машиной, а степенью сходства с реальностью.

Ах, если бы счетные машины попробовали бы делом помочь искусству! Может быть, сплюсовали бы они, наконец, тринадцать процентов молока, да тридцать процентов порожняка, да тридцать процентов помидоров, да тридцать процентов коридоров, да тридцать процентов разговоров... И выкинули бы перфорацию: так и так, братцы, дело идет к типичности.

Не надо к ней торопиться, не надо, упаси бог!

Фитиль не ставит проблем. Я бы сказал наоборот: п р о б л е м ы с т а в я т Ф и т и л ь. В этом смысле он выгодно отличается от фильмов, в которых проблемами занимаются журналисты, артисты, пионеры и пенсионеры. В художественном кино легче поставить проблему. Там видовой ряд заранее сплетен со словесным. Там девочка из газеты решает задачу, над которой опростоволосились бы три министерства вкупе с Госпланом и с Госснабом.

Фитиль ведет себя скромнее. Он не думает, что девочка перешибет дядю, если даже поднатужится. Он не слагает сказок. Он показывает жизнь такою, какая она есть на самом деле.

Разумеется, за искусством как таковым числится уже давно (несколько тысячелетий) один грешок: оно иногда хочет показать жизнь такою, какая она должна быть. Откуда оно знает, какой она должна быть, до сих пор неясно. Разумеется также, что жить жизнью, какой еще нет, нельзя. Люди живут той жизнью, какая имеется под рукой. Конечно, при этом они не прочь покалякать о перспективах. Но живут они не завтра, а сегодня. Фитиль тоже живет сегодня, вписываясь в сегодняшние параметры общественных отношений. Чиновники считают его начальством, бюрократы — адским наваждением.

Конечно, в быстротекущей жизни от сатиры ждут примерно того же, чего от крана в жару: освежиться, и немедленно, и чтобы вода была холодной, и чтоб она шла, и чтоб от крана был прок, и чтобы при этом выгнали нерадивого слесаря-водопроводчика. Разумеется, в быстротекущей жизни полезность Сервантеса или Гоголя весьма проблематична. Рубрика «Сатирическим пером» гораздо по-

лезнее. Но в том и заключается смысл жизни, что рубрики эти сменяются, а Гоголь — остается.

Сатирическое произведение не является немедленным средством исправления нравов. Нравы — это не водопровод и не птицеферма и даже не график Министерства путей сообщения. Поэтому сочинения, способствующие завертыванию кранов или яйценоскости, или оптимальному перемещению грузов,— не есть сатира.

Сатира не приплясывает. Она — сокрушается. И именно это свойство ее облагораживает нравы.

Если сатира, как говорится, пробивает путь к новому и борется со старым, то вовсе не тем, что она снимает с насеста какое-нибудь зловредное лицо, умостившееся поперек поступательного движения. Отнюдь. Лица имеют значение только для рубрики «Сатирическим пером». Конечно, она очень важна. Потому что Фитиль — это тоже, собственно, газета. И, конечно, хорошо, что после каждого Фитиля наводится порядок в определенном ведомстве, и хорошо, что на одного (двух-трех) бюрократов становится меньше на данном отрезке поступательного движения. Но для сатиры значение имеют все-таки не лица, а о б с т о я т е л ь с т в а.

Потому что она, сатира, знает, что бюрократ родился не в кабинете, что он вошел в кабинет с улицы и что он отражает нравственное состояние среды, которая играет в него, поддакивает ему и смотрит ему в рот. Сатире не с чего ликовать или злорадствовать. Жизнь, которой она живет, — это жизнь, которой живут все. Хорошо ли радоваться собственным прыщам? Ничего себе веселье: тринадцать процентов молока — в канализацию! Ничего себе танцы: тысячи вагонов мотаются без дела по планете! Тут, как говорил Зощенко, много смеху не соберешь. Тут плакать надо.

Положение Фитиля в свете изложенного весьма интересно. Конечно, он — сиюминутный кран в жару. Но открывает он этот кран с таким социальным шумом, что даже в ленивой голове возникает вопросительный знак. Разумеется, это свойство кинематографа. Объектив рассматривает свой объект с таким холодным вниманием, что стынет затылок. А это уже предмет искусства — стынущий затылок. Это уже область нравов.

Фитиль, занимаясь своим ежедневным (ежемесячным) делом, за двадцать с небольшим лет существования весьма серьезно воздействовал на нравы в самом кинематографе, и особенно в комедийном. Я не стану называть имена начинавших в Фитиле режиссеров. Но совершенно очевидно, что именно благодаря Фитилю появились такие диалоги.

Вначале: режиссер кричит:

— Что же это?! Фитилю можно, а мне нельзя?!

— Да! Фитилю можно, а тебе нельзя!

Впоследствии беседа приобрела иной вид:

— Что ж это?! Фитилю можно, а мне нельзя?!

— Ладно. Хрен с тобой, раз Фитилю можно. Валяй...

Может быть, такой разговор пока еще нетипичен в количественном аспекте, но даже один такой разговор (а их, по моим сведениям, было целых два) подобен качественному пакету, из которого молоко не льется в канализацию.

Фитиль вынес на экран то, что до Фитиля никак не выносилось. Он вынес сор из избы. То есть, разумеется, не весь сор. Сор — дело житейское, он накапливается постоянно. И его постоянно нужно убирать.

Разумеется, иные избовладельцы полагают, что сор — это ихнее внутреннее дело. Они полагают, что если прикроют веником кучу, так ее будто и нет. Этот упрямый идеализм нередко приводит к тому, что Фитилю прикрывают дорогу на иные местные экраны. Это само по себе смешно, потому что полностью отвечает природе смеха: слово не может перешибить действительности. А тем более приказ, выраженный подспудным тайным шепотом. Фитиль уже нельзя запретить. Ему можно только шкодить.

Фитиль вынес на экран то, что до Фитиля не выносилось. А это вам — не кран починить! Фитиль уже не одинокая сосна. Вокруг него подлеском, преодолевая отдельные не-

удобства почвы, поднимаются местные Фитили. О них уже можно и нужно говорить, и кто знает, может быть, кто-нибудь уже пишет о них диссертацию.

И — что немаловажно в общественной жизни — даже чопорное телевидение стало выносить на голубой экран такие сюжеты, которые прежде никак не выносились. И даже вставляет их в передачу «Время». А телевизор — это такой прибор, над которым не властен ни один шкодливый избовладелец.

Конечно, обидно, когда проколотый Фитилем жук не исправляется. Конечно, обидно, когда иные ведомства врут свое «Бу-зде!». Но уже выходят на экраны картины, осмысливающие социальные явления глубже, серьезнее. Уже кроме картин, ставящих проблемы, появились картины, поставленные проблемами. Появились картины, не диктующие жизни, а диктуемые жизнью.

И появление их свидетельствует о движении общественного самосознания.

Кто его знает, что было бы без Фитиля? А впрочем, и знать этого не надо. Отвердение социальных понятий происходит не в десять минут. В десять минут можно свалить чиновника-виновника. Но нравы, вознесшие его, исправляются не сразу. И Фитиль это хорошо знает, будучи сатириком.

Итак, Фитиль в значительной мере проторил дорогу очень важному и до зарезу необходимому сегодня направлению игрового кинематографа.

Сами же игровые сюжеты Фитиля нечасто постигают суть игрового сюжета-обобщения. Вплоть до карицательного героя.

Это произошло вовсе не потому, что среди авторов Фитиля нет Гоголей и Щедриных.

Но в традиции игрового сюжета прочно углеглось стремление во что бы то ни стало рассмешить публику. А перед зрителем не надо суетиться. Не надо его щекотать, это неприлично. В памяти публики застревают не те Гоголи, которые смешили ее, публику, а как раз наоборот, те Гоголи, которых смешила она, сама публика.

Рассмешить публику не так уж и сложно. Человек, сидящий голяком в воде,— смешно, хотя бы потому, что он — в воде, а я в кресле. Барышня, вымазанная тортом,— смешно, хотя бы потому, что вымазана она, а не я. Рассмешить нетрудно, если поставить цель — рассмешить.

Но ни сатира, ни юмор, по-моему, не задаются целью рассмешить. Они являются средством изображения. Сатирик ищет в жизни положительные явления и нарывается на отрицательные только потому, что ищет пристальнее других.

«Смешно» может быть только тогда, когда абсолютно правдиво. А преувеличение может быть правдивым только тогда, когда всеми своими гранями соответствует естеству. Поэтому идти надо не от смешного, а к смешному. Сосед мой всегда смешнее меня. Но я ведь тоже чей-то сосед, не так ли?

Самой неприятной личностью для меня является тот, кто стоит передо мною в очереди. Из-за него я теряю время, из-за него мне чего-то там не хватит. При этом я забываю, что и сам стою перед кем-то... Не надо бояться показывать человеку, что он не только зритель жизни, но и делатель ее. Не надо ему льстить, показывая при помощи хороших актеров из ряда вон выходящих извергов нашего бытия. Не надо взращивать в человеке восторг от топтания себе подобного. Пусть бы он хоть раз сокрушился, увидев и свою причастность к несовершенствам бытия.

Можно складывать безобразия одно к одному, как кирпичи. Но это вовсе не дает обобщения. Это будет всего лишь много безобразий, сложенных в стенку. Обобщение отнюдь не количественный признак. Обобщенный образ — это не злодей и не ангел, это такой художественный вымысел, в котором каждый узнает себя, часть себя, долю себя, но непременно — себя, а не кого-нибудь другого. Вот этот вымысел и воздействует на нравы, поскольку касается лично меня, а не соседа.

О Фитиле пишут много. Следует привести мнение одного кинозрителя:

— Сколько раз такое бывало: то в двух шагах от своего рабочего места, то в двух кварталах от своего дома сталкиваешься с каким-нибудь обыденным «безобразием». И

спрашиваешь себя: «Почему же никто этого не замечает? Когда покажут виноватого?» И... привычно проходишь мимо. Но вдруг, сидя в кинотеатре, неожиданно видишь на экране похожие «безобразия», которые вытащены на всеобщее обозрение и осмеяние... «Фитиль» показывает нам изуродованные черной замазкой дома, протекающие углы в квартирах — мы узнаем их... «Фитиль» знакомит нас с пьяницами, которые в домах отдыха и санаториях занимают чужие места,— мы узнаем их. «Фитиль» открывает перед нами заваленную лесом реку — мы узнаем дело знакомых рук. Если те из нас, кто причастен к таким «делам», хотя бы задумается над этим — уже спасибо «Фитилю». Спасибо за то, что делает наше зрение острее и принципиальнее...

«Похожее безобразие» — это и есть обобщение. Человек, увидевший похожее безобразие, узнает свое. Но художественное произведение и стоит на том, что человек узнает себя. И до той поры, пока человек не узнает себя, трудно говорить об исправлении нравов. Конечно, узнавать себя неохота. Конечно, обидно. Но несомненно, что почвой для «безобразий» служит сложившаяся в силу ряда причин моя непричастность к ним. Люди считают себя положительными. Положительность эта состоит в том, что не я завалил реку, не я занял чужое место и не я изуродовал дом. Это рисует меня с хорошей стороны.

Ну, а кто же изуродовал, занял и завалил? Двести пятьдесят Фитилей разоблачили за двадцать лет семьсот конкретных виновников. Но неужели их только семьсот? Неужели один человек способен испаскудить реку, другой — передавить все передавленные арбузы, третий — выстроить завод там, где и курице заметно — не надо было? Очевидно, нет.

Неужели мы, очень хорошие, очень положительные лица — я, ты, он, мы, вы, они,— не причастны к этому? То есть я-то, безусловно, непричастен. Ты — это еще надо присмотреться. А уж он — точно виноват! Он-то и есть пища Фитиля! Мы — не виноваты, вы — туда-сюда, а зато они и творят безобразия!

Разумеется, «их» меньше, чем «нас». Разумеется, «мы» — типичны, а они — «нетипичны». Но «мы» живем с «ними» вперемешку, люди добрые.

Количественное мировосприятие опасно еще и тем, что оно сковывает самые благие намерения. И еще тем, что, воспитывая странную любовь ко всем в целом, мимоходом топчет каждого в отдельности. Количественное мировоззрение — скорее прокурор, чем защитник.

Художественность, собственно, и разрушает это мироощущение.

Художественное произведение как раз и показывает «мне», что я живу с «ним» под одним небом. Художественное произведение как раз и показывает «мне», что я сделан из того же теста, что и «он». Художественное произведение как раз и показывает мне, что без меня, без моего согласия «он» черта с два посмел бы лить молоко в канализацию.

Фитилю, мне кажется,— повторюсь, но стоит того — хорошо бы продолжать поиски острого игрового сюжета этого уровня, который он, Фитиль, сам заявил. Смелости ему не занимать, смелости у него сами знаете сколько.

Так что — вперед!

В этом месте герой документального Фитиля вздрогнет натруженным сердцем:

— Фитилю врезали! Надо же...

И действительно, кажется ему, что статут Фитиля таков, что ему, Фитилю, все можно, а его, Фитиля,— ни-ни...

Ну что ж, кому можно, а кому и нельзя.

Мне, например, безусловно, можно, поскольку я сам сочинил несколько игровых сюжетов, которые мне до сих пор не нравятся. Не потянул, каюсь. И пускай моя критика просвистит, как бумеранг.

Для общего дела — не жалко.

Игорь Ачильдиев

Нерушимая связь времен

На экраны вышла шестичастевая научно-публицистическая лента «Ленин и Сибирь». Возможно, кое-кто будет упрекать ее авторов, взявшихся на этом пространстве уместить столь сложную, не исследованную ранее в кино и необъятную тему. Иные примутся придирчиво искать недостатки. Третьи постараются, проникнувшись замыслом сценариста, режиссера и оператора, судить картину по законам, избранным ими самими и взвешивать на весах их удачи и просчеты. Но главное неоспоримо: лента не оставляет зрителя равнодушным. Она смотрится с внимательным удивлением перед материалами, привлеченными к исследованию и воссоздающими картины прошлого и настоящего, перед одаренностью ее создателей. И этот интерес зрителя следует проанализировать, чтобы оценить важность опыта, о котором идет речь.

Это тем более существенно, что современная научная публицистика, все более вторгающаяся в жизнь, обращает наши интересы к изучению ее реалий, заставляя задуматься над процессами последовательного исторического движения, происходящего в нашем обществе и связывающего воедино дни революции с делами нынешней пятилетки. И ленинские мысли, высказанные и записанные вождем революции в те далекие годы, становятся как бы точкой отсчета на единой шкале развития от 1917 года и поныне.

Зрительская благодарность явно относится не только к отлично отснятым оператором И. Кузнецовым и безвременно ушедшим из жизни режиссером-оператором Д. Гасюком кадрам, их композиции, выстроенности эпизодов, их публицистической драматургии, но и к чему-то более потаенному, лежащему не на поверхности зрительского восприятия, а в глубинах сознания.

Безусловно, поднятая авторами тема чрезвычайно сложна и структурно многообразна. Ведь имя Ленина навеки связано с Сибирью не только потому, что он провел тридцать три ссыльных месяца в Шушенском, но и по другим причинам. Здесь, в Сибири, созрел великий гений вождя революции. Не случайно авторы фильма замечают, что в Шушенское уехал марксист Ульянов, а вернулся Ленин. Одно это подтверждает правомерность специального художественно-публицистического исследования темы «Ленин и Сибирь». Но было и еще одно событие, о котором рассказали кинематографисты, ставшее драматургической завязкой большинства эпизодов картины. В самом начале 1918 года, едва Советская власть победила на огромных пространствах России, Ленин составляет «Набросок плана научно-технических работ». Три листочка написаны не для печати или обсуждения, тезисы сделаны для себя, для будущей работы по преобразованию страны. Но они оказались программой действия на многие десятилетия.

Думается, что для самого Владимира Ильича сложность заключалась в том, чтобы верно оценить Сибирь — ее энергетические и рудные запасы, выбрать главные направления разработки ее недр. А ведь этот гигантский край в те времена был почти совсем не исследован! Ленину приходилось прозревать будущие открытия. И удивительно не то, что он оказался во многих отношениях провидцем, но, главным образом, то, что он, порой скептик и всегда трезвейший из политиков мира, умевший точно ориентироваться на строго доказанные факты, в этом случае дал перспективную оценку подземных сибирских кладовых, которая подтвердилась в наши дни, то есть спустя более полувека.

А то, что в подобных делах В. И. Ленин был далек от беспочвенных увлечений, свидетельствует эпизод, связанный с тем же «Наброском плана научно-технических работ». В нем он упоминает, в частности, о КМА.

«ЛЕНИН И СИБИРЬ»
Автор сценария В. Ильинский. Режиссеры-постановщики Б. Головня, Д. Гасюк. Операторы И. Кузнецов, Д. Гасюк, Н. Вербловский. «Центрнаучфильм», 1983.

А через год, 10 февраля 1919 года, за подписью В. Ульянова (Ленина) принимается Постановление Совета Рабоче-Крестьянской Обороны, где в пункте 26 сказано:

«Слушали: О найденных залежах одного миллиарда пудов руды. (Красин).

Постановили: Поручить т. Красину дать сообщение об этом в печать с целью привлечь общественное внимание к этому вопросу».

Между тем достоверно известно, что Л. Б. Красин пришел к Ленину с сообщением о 225 миллиардах пудов найденного под Курском железа. Владимир Ильич верил Красину, глубоко уважал его ум и инженерные познания, но, реальный политик, больше всего ненавидевший пустые и бесполезные мечтания, беспочвенные надежды, привыкший ориентироваться на факты, на правду, он уменьшил цифру запасов руды до одного миллиарда. Клад под Курском в те годы все еще оставался гипотезой, не более...

И даже позже, по прошествии двух с лишним лет, он отметил: «...нет ли тут какого-либо увлечения». А в записке Г. М. Кржижановскому еще и еще раз сомневается: «Вчера Мартенс сказал мне, что «доказана» (Вы говорили «почти») наличность невиданных богатств железа в Курской губернии». По отношению к Сибири он был оптимистичнее. Быть может, потому, что сам знал ее и много читал о Сибири.

Безусловно также, что тема «Ленин и Сибирь» кинематографически мало исследована. Хотя эта ассоциация лежит как будто на поверхности и в научной литературе, в художественной прозе, в журнальной публицистике эта тема поднималась не раз, кино до сих пор обходило ее стороной. Видимо, отпугивала сложность темы, ее многозначность и масштабность.

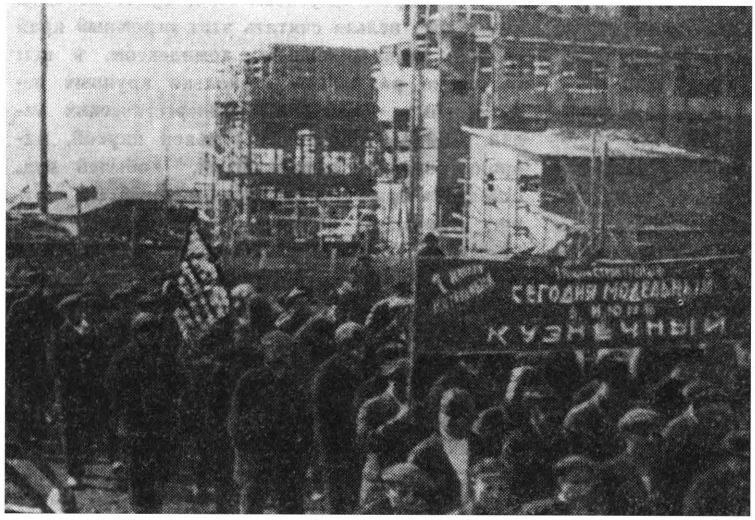
Наконец, трудность решения состояла и в безусловной необъятности возможных подходов к этому колоссальному комплексу проблем. В самом деле, что положить в основу развивающегося сюжета ленты, какие выбрать для нее эпизоды, как связать их между собой и с современностью?

Сегодня ведь впору выпускать энциклопедию «Сибирь», где, возможно, будет не один том... Уже нельзя считать этот огромный край единым промышленным комплексом, в нем явственно различимы несколько крупных региональных промышленно-энергетических узлов. Сибирь славится передовой наукой, машиностроением, металлургией, добычей руд, оставаясь при этом одной из крупнейших житниц страны. И не случайно завоевало себе право не только географическое понятие «страна Тюмения». А взять, к примеру, «сибирский характер» — что он такое и чем отличается, скажем, от кавказского?

Авторы киноленты «Ленин и Сибирь» обязаны были избрать свой особый путь исследования проблемы, чтобы не растечься в побочных направлениях. И они пришли, думается, к единственно верному выводу: отправляться от сегодняшнего к минувшему — от современности и ее острых, ключевых проблем, обеспечивающих экрану напряженную динамичность и остроту зрительского внимания.

Все драматургические линии фильма берут свое начало от строк ленинского «Наброска» и развиваются в исторической связи через двадцатые, тридцатые годы, период Отечественной войны с фашистской Германией — этот прием достаточно ясен зрителю, и он благодарен за него авторам. Мы смотрим прежде всего сегодняшний Кузнецк и затем возвращаемся памятью к вчерашнему, позавчерашнему. Мы видим строителей и технику нынешней космической эпохи и потом уже сочувствуем комсомольцам довоенных лет, которые ногами месят бетон.

Безусловно, на этом пути авторам приходилось во многом отказываться от привычных стереотипов, они отнюдь не стремились показать Сибирь рекламно, не афишировали ее красоты и достоинства. Лишь в самом конце ленты, когда будут высказаны самые главные мысли о развитии производительных сил этого края, авторы проведут нас нехожеными тропами тайги, давая возможность полюбоваться чудесной природой, вглядеться в прозрачную гладь озер и рек, насладиться естественными звуками леса, наполненного го-



«Ленин и Сибирь»

моном птиц... Сейчас же, начиная свой рассказ, им приходится каждый раз лезть в глубь поднятой проблемы, отсекая побочные направления и действительно, как сказал Д. Гасюк в интервью журналу «ИК» еще на съемках фильма (см. «ИК», 1982, № 12, с. 148), «резать по-живому». Но на эти потери пришлось идти сознательно, чтобы показать остальное крупным планом, не мельча ни тему, ни раздумья над показанными фактами и явлениями.

Мало того, авторам пришлось переосмыслить и другой стереотип, возникший в нашем сознании в связи с тем, что сегодня на Восток, в Сибирь перемещается главная топливно-энергетическая база страны, возрастает значение Сибири в добыче газа, угля, руд, металлов и другого минерального сырья. Мы постепенно приучаемся думать о Сибири именно как о необъятной кладовой, запасы которой используются в других районах страны. Но ведь это неверно! Не пройдет и нескольких десятков лет, и в Сибири появится мощная обрабатывающая промышленность, надстроится следующий этаж экономики территориального комплекса. И авторы стремились показать не только вчерашний и нынешний, но и завтрашний день Сибири, связывая при этом генеральный путь ее развития с гениальными ленинскими строчками «Наброска».

В этом отношении очень важным — можно сказать, принципиально важным! — оказался эпизод с созданием, по мысли Ленина, Урало-Кузнецкого комбината. Уральская руда и уголь Кузбасса послужили основой формирования мощного металлургического центра в Сибири, обеспечившего первую броню для фронта уже через месяц после начала Великой Отечественной войны.

Кузнецкий металлургический комбинат в тридцатые годы выплавлял сталь, катал рельсы для строительства железных дорог в Сибири. После войны он вернулся к прежней мирной продукции и сегодня поставляет ее на БАМ, на передовой участок современного строительства, продвигая индустриальную мощь социализма на Восток, в глубь сибирской территории. И в этом факте вновь обнаруживается величие ленинской мысли.

Не менее принципиально важен эпизод фильма о сибирской науке. Собственно, здесь не один эпизод, а несколько, и это понятно: надо было рассказать о некоторых направлениях развития, не ограничиваясь показом видов Академгородка под Новосибирском. Здесь

«Ленин и Сибирь»

авторы вновь обращаются к ленинскому «Наброску плана научно-технических работ», сделанному в 1918 году.

Дело в том, что становление науки в трудных сибирских условиях было непростым делом. Ученые тяготеют к старинным научным центрам, где есть институты и лаборатории, где расположены большие библиотеки, где существует свой — особый! — научный мир, позволяющий создать возможность для обмена мнениями, взаимной критики и как бы взаимного подталкивания вперед. История показывает, сколь трудным и медленным путем расширяются географические рамки науки и ее «учреждений». Если с этой точки зрения посмотреть на Сибирь, то нельзя вообще говорить о дореволюционной сибирской науке — ее не было, как таковой. Существовали отдельные учебные учреждения, как, скажем, Томский университет с добрыми научными традициями. Но большей частью Сибирью занимались столичная наука и отдельные ученые-энтузиасты, жившие в Сибири и изучавшие ее по мере сил и скудных возможностей, какие им предоставляли Российская Академия наук, а порой и собственные профессорские сбережения.

В те далекие времена и речи быть не могло о комплексном изучении богатств Сибири, ее проблем, о создании там постоянного и крупного ядра научных учреждений. С точки зрения геологов, к примеру, она оставалась лишь объектом полевых исследований, или, как они говорили, «сплошным полем», а обработка данных велась в старинных научных центрах: Москве, Петербурге, Харькове, Киеве, Одессе...

За годы Советской власти произошла не только передвижка индустрии на Восток, переместились и научные центры, возникли Сибирское и Дальневосточное отделения АН СССР. Мало кто представляет, что это означало по своей глубинной сути. Дело ведь не в том, что в Сибирь переместилось энное число докторов наук, членов-корреспондентов и академиков. В Сибири возник мощный очаг культуры, генерирующий своих ученых. Сегодня можно уже говорить о сибирской школе научных работников. Кстати, о школе...

На экране идет экзамен — ребят принимают в школу для особо одаренных подростков. Требуются нестандартные физико-математические идеи. Пусть еще слабые, не подкрепленные опытом и широтой знаний, но зато оригинальные! На лицах абитуриентов, при-

нимающих участие в этом экзамене, голосующих за своего товарища, ставящих оценку тому, кто сейчас «мается» у доски, живое и неподдельное участие. И главное: интерес к поставленной проблеме, стремление ее решить тут же, на глазах у «почтеннейшей публики». А публика действительно почтенная: академики, профессора, доктора наук. Они не чувствуют себя только экзаменаторами, они участники научного действа — так передала нам этот момент камера, посвятившая ему несколько минут.

Высокое эмоциональное возбуждение перекликается с энтузиазмом юношей и девушек — участников Третьего съезда комсомола, слышавших речь Ленина. И вновь перекидывается мостик к 1918 году, к «Наброску плана научно-технических работ». Монтажная последовательность эпизодов создает исторически правильное ощущение логической последовательности ленинской политики партии.

Владимир Ильич не знал о залежах нефти и газа в Сибири. Но открытие крупнейших месторождений подземного топлива стало подлинной победой ленинской мысли. Ведь исследование проводилось в соответствии с планами «Наброска». Уже в двадцатые годы И. Губкин указал на Сибирь как на один из возможных богатейших источников газа и нефти, сразу же начались и исследования. Создаются крупнейшие геологические отряды, оснащенные современным оборудованием и бурильной техникой. И вот, наконец, эта работа, у истоков которой стоял В. И. Ленин, увенчалась успехом. Сегодняшний расцвет Тюмени, добыча в Западной и Северной Сибири миллиардов кубометров газа, миллионов тонн нефти, газопроводы Сибирь — Центр, в том числе и газопровод Уренгой — Помары — Ужгород, становятся звеном в цепи, которая появилась на свет в результате ленинского «Наброска плана научно-технических работ».

Авторы показывают, что главные перспективные направления развития Сибири: охрана ее недр и природы, добыча угля, возведение крупнейших в мире гидроэлектростанций и АЭС, карьеров по добыче руд, железных дорог — всем этим мы обязаны трем листочкам, написанным Лениным в 1918 году. Здесь связь точнее всего может быть обозначена словом «генетическая». Билибинская АЭС, детские сады за Полярным кругом, научная жизнь в Академгородке под Новосибирском, КАТЭК, газопроводы, БАМ можно уподобить неким точкам роста гигантского социального организма, чьими «генами» были прозорливые тезисы Владимира Ильича.

Киноповествование, раскрывающее нам глаза на истоки и перспективы развития Сибири, захватывает, и когда зажигается свет в зале, первое ощущение зрителя — досада... На то, что фильм уже окончен и придется примириться с тем, что он ограничен жесткими временны́ми рамками. Здесь нет композиционного просчета: думается, авторы и замышляли вызвать у зрителя чувство некоторого «обрыва напряжения». Необходимо было лишь «закруглить» фильм, оставив в то же время возможность для его продолжения в будущем. Кинематографически эта идея выполняется тонко продуманным операторским решением: перед зрителем проходят последние кадры — изумительно красивый сибирский пейзаж, снятый через иллюминатор самолета.

И хотя зажигается свет в зале, но фильм продолжает жить в мыслях, в раздумьях, в размышлениях зрителей о путях дальнейшего развития Сибири, о связи этого развития с ленинскими идеями.

Рассматривая ленту как завершающую заложенные в ней структурно-смысловые идеи, нельзя все же отделаться от впечатления, что ее достоинства рискуют обернуться недостатками. Думаю, что предложенные драматургические потенции фильма не использованы до конца. Они требуют расширения и углубления. Вот почему мысль о том, что фильм мог бы послужить началом большой и добротной серии научно-документальных кинолент о Сибири и ее проблемах, напрашивается сама собой. Необъятность киноматериала, возможность теперь, когда найден научно-публицистический ключ, выбрать наиболее перспективные проблемы и направления развития региона, вполне очевидна. Кинематографистам остается лишь действовать.

И. Павлова

Далекое и близкое

«Мы историческими фильмами не избалованы...» — было сказано в одной статье пятилетней давности. Сказано в том смысле, что мы готовы многое простить историческому (или историко-биографическому) фильму — настолько редок и отраден сам факт его появления. Однако из той же самой статьи очень скоро выяснилось, что прощать-то мы вовсе не склонны, что отношение современного человека к истории, бережное подчас до педантизма, берет свое.

Как придирчивы оказываемся мы едва ли не всякий раз: и костюмы-то тогда носили не такие, и держались не так, и говорили иначе, да и иное. А уж коль скоро дело коснется реального исторического персонажа, то тут обычно претензиям несть числа: все не так, и он был не такой. Какой он был, мы, правда, толком не знаем, но вот что не такой — это точно.

Не потому ли исторических фильмов так мало, что мера личной ответственности художника за интерпретацию исторических фактов и событий поистине огромна? О постановочных сложностях и говорить нечего — но не они все-таки определяют существо дела.

Эльёру Ишмухамедову дважды предлагали сделать фильм об Авиценне. И дважды он отказывался. Понять его можно. Не только по причинам вышеизложенным. Традиционный материал всех его картин — современность. География его фильмов — сегодняшний Ташкент. Герой его — наш с вами общий знакомый, про которого мы знаем все или почти все, потому что он живет среди нас. Мы его встречали, мы с ним дружим, мы его любим.

И вдруг — Авиценна.

«ЮНОСТЬ ГЕНИЯ»
Сценарий О. Агишева, при участии Э. Ишмухамедова. Постановка Э. Ишмухамедова. Оператор Т. Логинова. Художник Э. Калонтаров. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Е. Шацкий. «Узбекфильм» — «Таджикфильм», 1982.

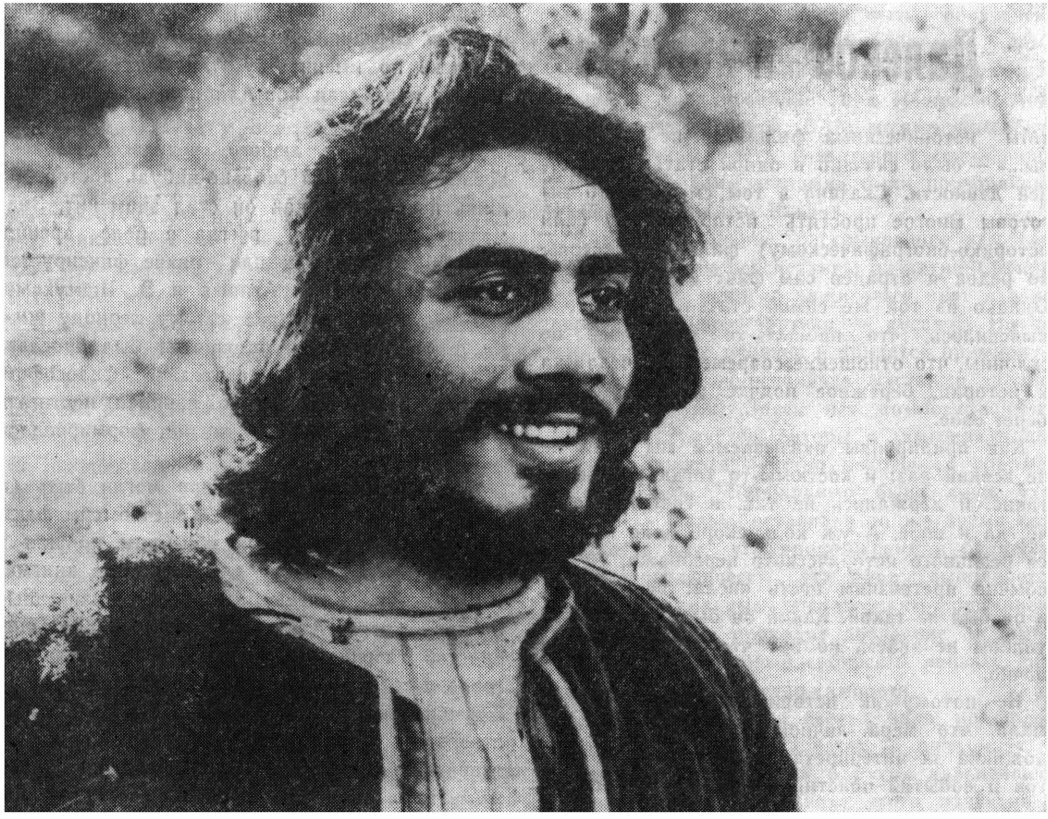
Тем не менее постоянный соавтор Э. Ишмухамедова, кинодраматург Одельша Агишев написал сценарий, а режиссер снял фильм о человеке по имени Абу Али Хусейн ибн-Абдаллах ибн-Хасан ибн-Али ибн-Сина, жившем тысячу лет назад.

Жизнеописание любого великого человека древности делается сколько-нибудь достоверно лишь после того, как он стал знаменит. Знаменитость на виду, всегда в поле зрения, каждый ее шаг так или иначе фиксируется современниками. О. Агишев и Э. Ишмухамедов обратились как раз к тому периоду жизни Авиценны, когда он еще не был прославленным ученым, врачевателем, философом, поэтом, когда он только начинал постигать мир, самоопределялся в жизни, формировался как личность.

Причины подобного выбора могли быть (и были, вероятно) различны. Конечно, сам факт, что юные годы Хусейна ибн-Сины прошли в Бухаре, имел значение для узбекских кинематографистов. Конечно, наименее изученный период жизни Авиценны давал наибольший простор творческой фантазии. Свою роль сыграло и то обстоятельство, что тема духовного формирования молодого человека, тема нравственного становления личности — главная в творчестве Агишева и Ишмухамедова. Именно юные годы великого гуманиста древности оказались материалом, наиболее им близким. Каждый из этих мотивов выглядит вполне убедительно, каждый из предполагаемых резонов кажется достаточно основательным.

За годы совместной работы О. Агишев и Э. Ишмухамедов выработали поразительную общность стиля, основанную на близости мировосприятия, общем круге тематических интересов и на том удивительном совпадении, созвучности эмоционального строя, какое вообще редко встречается в жизни. Обоим свойственны исповедальность интонации, потребность раствориться в мире фильма, взгляд на свое творение не извне, а изнутри.

Возвращаясь в памяти к современным лентам Агишева и Ишмухамедова, прежде всего вспоминаешь настроение, которым пронизаны эти ленты, и не просто вспоминаешь, а слов-



«Юность гения».
Хусейн — Бахтияр Закиров

но даже воспроизводишь его в себе — настолько материальна память о нем.

Вышедший два года назад фильм «Какие наши годы!» подвел итог этапу жизни и творчества художников, завершил цикл, состоявший из четырех лент. И быть может, решение обратиться к историческому материалу, принятое, как мы помним, не сразу, укрепилось в процессе осознания того факта, что выработанные идейно-стилевые принципы дают моральное право обратиться к национальной истории. Сочетание сложившейся поэтики и совершенно нового материала — это ли не возможность самого неожиданного художественного результата?

Модель историко-биографического фильма, предложенная Агишевым и Ишмухамедовым, не традиционна и, уж конечно, не универсальна. Воспользоваться ею как схемой трудно, если вообще возможно. Историзм мышления художника может выражаться в разных художественных формах. Авторы «Юности гения» обращают взгляд в глубь веков с позиций современного человека — это естественно. Они имеют при этом сугубо личную точку зрения и на своего героя, и на сам принцип изображения реального исторического персонажа на экране. Объективизированное воспроизведение биографии реального исторического лица на экране имеет свои преиму-

щества, да создатели фильма и не спорят с таким отношением к материалу. Субъективность их взгляда в прошлое тем не менее принципиальна и вытекает из художественной задачи; в фильме очень важна обратная связь: всматриваясь в историю, в судьбу своего героя из сегодняшнего дня, художники обнаруживают отраженную в зеркале истории современность, точнее, сходные мотивы мужания души в борениях. Лиризм интонации оказывается нитью, связующей день вчерашний и день нынешний.

Ибн-Сина оставил после себя, помимо научных трудов, помимо поэтических произведений, автобиографию, записанную с его слов ал-Джузджани. Вот эта-то автобиография, довольно сухая, изложенная с позиций человека, уже знающего, что он обессмертил свое имя, стала, в сущности, единственным реально достоверным источником сведений о молодости Авиценны. Для Агишева и Ишмухамедова автобиография эта не превратилась в тормоз, в преграду свободному полету фантазии, а стала точкой отсчета, своеобразным гравитационным полем, не позволяющим сойти с орбиты, освободиться от силы притяжения фактов.

«Юность гения» назван фильм, и слово «гений» заменило здесь конкретное имя не только затем, чтоб избежать стандартной информационности заглавия. Рассказывая о духовном становлении реального исторического персонажа, авторы картины, думается, повели разговор значительно более широкий: о «материале», из которого выковывается великая личность. О «материи» гениальности. О соотношении врожденного и благоприобретенного в человеческой натуре и о той цене, какую платит личность за свою исключительность.

●

...Мальчуган лет семи схвачен с поличным за довольно страшным занятием — при попытке вскрытия трупа. Угрозы, вопросы, заключающие в себе сразу и ответ: «Ты каннибал? Сектант? Осквернитель праха?» «Нет. Просто у мамы все время болит здесь, — малыш прикоснулся к сердцу, — и я хотел посмотреть, что там. Чтобы знать».

Это не только начало фильма. Это точка отсчета, заявка на судьбу — поступок ребенка и мотив его поступка. Все, что в будущей биографии этого человека могло потребовать дополнительной информации, непростых объяснений, специального толкования, все возможные «как» и «почему» будут заставлять нас вновь и вновь возвращаться воспоминанием к тому мальчику, который хотел увидеть, чтобы знать, а знать, чтобы помочь. Проще всего принять этот эпизод за иллюстрацию, за намек на будущность великого врачевателя, на раннее осознание собственного предназначения, легко поменяв местами причину и следствие. Но именно способность к состраданию была первотолчком в судьбе этого ребенка, и лишь следом за чувством в борьбу вступил разум.

Сама логика повествования в фильме — это логика духовной жизни человека. Хронологический принцип соблюден, действие развивается в прямой временно́й последовательности, но движется не плавно и размеренно, а как будто толчками — фрагментарно, прерывисто, И прерывистость эта продиктована не стремительностью хода отдельных фабульных линий, не сменой значительных событий в жизни Хусейна — нет, фабула развертывается медленно: мальчик взрослеет, учится, размышляет, всматривается в окружающую жизнь, снова учится.

Даже поток жизни, шумной, пестрой жизни средневековой Бухары, движется здесь странно и прихотливо. Тут особая избирательность ви́дения мира, избирательность памяти, поднимающей на поверхность подчас совсем незначительные, с объективной точки зрения, детали, и приглушающей другие, быть может, куда более заметные для стороннего глаза. Рассказ ведется не от первого лица, но корректируется мировосприятием героя, ценностными ориентирами его рано сформировавшейся личности. Именно поэтому книжные россыпи в тихой лавке букиниста оказываются центром гомонящего восточного ба́зара, а внезапное появление грозного эмира бухарского воспринимается не как поворотная в судьбе Хусейна встреча, а просто как зна-

комство с очень интересным и образованным человеком. Авторы ленты моделируют мир своего фильма вокруг юного ибн-Сины, пытаясь угадать, как он сам моделировал его сообразно со своими представлениями о мире.

Мягкий отсвет всегда падает на тонкое доброе лицо отца. Все счастливые мгновения жизни возникают под ярким солнечным светом, а трагические — под затянутым тучами небом и проливным дождем. Прекрасны, одухотворенны лица любимых и друзей — отца, Айаны, мудрого Натили, таинственной прорицательницы Юны и мужественного ибн-Анастаса. Печатью вырождения и порока отмечены лица доносчиков, шпионов, убийц. Наивно? Но ведь герою свойственна эта неисправимая наивность!

Поразительна созданная в фильме духовная атмосфера Бухары конца X века. Конечно, достаточно открыть любой исторический справочник, любую книжку об Авиценне, чтобы тут же получить информацию: да, действительно Бухара на излете X столетия, под владычеством последних эмиров из династии Саманидов, была крупнейшим культурным центром мусульманского мира: там процветали науки и искусства, там царили веротерпимость и относительная демократичность, там просвещенные правители собирали при своем дворе цвет интеллигенции. Да, действительно, достаточно короткая по историческим масштабам эпоха подарила миру созвездие блистательных имен, среди которых Фирдоуси, Рудаки, Бируни, ибн-Сина. Но одно — прочесть, получить информацию, и совсем другое — видеть воочию, ощутить дыхание этой эпохи, ее ауру. Философские диспуты в доме Абдаллаха (Батыр Закиров) и беседы Хусейна с эмиром о государственном устройстве; иноверцы-христиане, врач ибн-Анастас (Витаутас Томкус) и чудотворица Юна (Джуна Давиташвили), свободно чувствующие себя в средневековом мусульманском городе; зороастрийцы-огнепоклонники, укрывшиеся в гостеприимной Бухаре от преследований султана Махмуда Газневи; книжные сокровища — не только в уникальной библиотеке эмира, но и просто на базаре. И, главное, свобода разума, свобода мысли, свобода научного поиска.

Впрочем, свободы эти все же относительные... Сначала в тени, на обочине, как бы случайно, возникают в фильме фигуры доносчиков и шпиона-дервиша. Но постепенно все чаще и назойливей мелькают их лица вокруг Хусейна; это они приведут беснующуюся, озверелую, жаждущую крови толпу к кладбищенской сторожке, когда ибн-Анастас и юный Авиценна, рискуя жизнью, решатся на анатомирование трупа. И не сносить бы им головы, не подоспей вовремя великий эмир. Но вновь, в который раз, за спиной у них прозвучит угрозой зловещее имя Махмуда Газневи...

Горькое открытие: Бухара — крохотный оазис в пустыне мракобесия, религиозного фанатизма, жестокости, террора. И судьба этого оазиса постоянно висит на волоске, каждый день может оказаться последним (и как непоправимо скоро окажется!). Быть может, именно поэтому каждый миг существования разума и свободы воспринимается с особой остротой, впитывается, западает в память.

Чем ощутимее, очевиднее близость драматической развязки, тем пристальнее, внимательнее вглядываются авторы в облик этого мира и этих людей. Дробное повествование становится все более плавным, словно пытаясь замедлить ход времени. Короткая история знакомства и внезапной разлуки мальчика Хусейна (Фуркат Файзиев) со слепой маленькой гадалкой Айаной, дочерью беженцев-зороастрийцев, неожиданно получит удивительное продолжение.

Когда-то, совсем малышом, он узнал от старого врачевателя, что каждую болезнь можно излечить при помощи трав, снадобий, правильного ухода. Каждую, кроме тех ста, против которых бессилен человеческий разум.

Подвергать сомнению непреложные, веками утверждавшиеся истины — прерогатива сознания исключительного, феноменального, ибо преодолевать приходится не только сложившееся давным-давно знание, но и барьер собственных стереотипов, собственной привычки к этому знанию, инерцию собственного мышления. А это труднее всего. Даже гению не-

обходим мощный стимул, очень сильный толчок к подобному пересмотру. Легче всего просто декларировать гениальность героя, благо факт гениальности подтвержден историей.

Тот малыш из пролога — помните? — хотел знать, чтобы помочь. Теперь он повзрослел. И понял: чтобы помочь страждущим, мало знать. Нужно отринуть вековую догму, развеять вековое заблуждение о бессилии разума перед теми ста болезнями, одна из которых опустила завесу на глаза возлюбленной. Мы не увидим терзаний и сомнений юноши Хусейна (Бахтияр Закиров), его растерянности, его смятения. Собственно, даже всего величия сделанного им открытия не дано нам по достоинству оценить. Почти бесстрастно звучит за кадром его голос, анализирующий предстоящую операцию. Только напряженное лицо, только легкие быстрые руки и — невероятное облегчение, почти парение в невесомости после операции. Чудо произошло!

Но раз есть чудо — значит есть и чудотворец. И преследователи Хусейна потребуют, чтобы он оживил умершего ребенка — иначе Хусейн умрет сам. Дело тут даже не в том, каким остроумным способом ибн-Сина избежит неминуемой гибели. Просто всё в мире фильма, в этом удивительном ковчеге по имени Бухара, тесно переплелось: веротерпимость и религиозный фанатизм, просвещение и чудовищное мракобесие, гуманизм и жестокость существуют одновременно. «Даже в абсолют-

«Юность гения».
Хусейн — Бахтияр Закиров,
Айана — Р. Кубаева

ной гармонии отведено свое место злу», — станет убеждать Хусейна покровитель и друг, просвещенный эмир (Ато Мухамеджанов). Умному человеку, ученому, философу — Хусейну просто нужно принять это как неизбежное, как данность, и тогда для него все станет на свои места, выстроится в систему. Нужно уметь философски относиться ко всему — без этого не оценишь гармонии. Любая, даже самая исключительная личность не может не подвергаться воздействию среды, существовать обособленно от представлений, бытующих в мире, где живет. Но если освободиться нельзя, то сопротивляться можно? Точнее, невозможно не сопротивляться!

Пылкий, живой, увлекающийся Хусейн из «Юности гения» не слишком, быть может, похож на того юного аскета, подвижника, отринувшего все земное, телесное во имя познания, который встает перед читателем автобиографии великого врачевателя: «...В то же время я не переставал изучать и фикх, а было мне в то время 16 лет. Полтора года я учился еще усерднее и снова прошел логику и все философские науки. Все это время я с ночи до утра не спал и с утра до ночи не отдыхал и кроме умственной работы ничем не занимался. Если одолевал меня сон, или ощущалась слабость, я выпивал кубок чистого вина, дабы оно возвратило рассудительность голове и силы — телу, а затем снова садился читать и писать...»

Этот чуточку преувеличенно аскетизированный портрет молодого Авиценны тем не менее, наверно, близок к оригиналу. Зато ничем не напоминает экранного Хусейна. Желания придраться к авторам, предъявить им иск за искажение подлинника, однако, не возникает. Что из того, существовал ли в реальности тот необыкновенный человек, эмир бухарский, какого увидели мы в фильме? Реальный ибн-Сина не мог бы, видимо, дружить ни с одним из покровительствовавших ему бухарских правителей. Для старшего, Нух ибн-Мансура, он был только лечащим врачом, пусть даже и незаурядным. Для сына его, Мансура, ибн-Сина и в этом качестве не представлял особого интереса: молодой эмир не болел, а в беседы с придворным врачом не вступал. Если уж на то пошло, то эмир из фильма Э. Ишмухамедова более всего похож на хорезмшаха ибн-Мамуна, укрывшего у себя беглеца Хусейна. Впрочем, в этом ли дело?

В картинах Агишева и Ишмухамедова психологическая характеристика героя обычно растушевывается в потоке авторского лиризма, которым высветлен внутренний мир героя. Главный герой этих художников, как правило, и объект исследования, и своего рода призма, сквозь которую рассматривают они действительность вокруг него. Не случайно так важна, даже самоценна атмосфера их лент. Это элемент содержательный, смысловой, а не фоновый. В «Юности гения» важна, быть может, не столько историческая достоверность фактуры, примет быта, реальных фактов (они существуют в фильме скорее как условные знаки, обозначающие время), сколько психологическая достоверность атмосферы, в которой растет и формируется сознание, духовный мир их героя. На реальной исторической основе создан фильм, который менее всего — историческая хроника. Скорее — лирический, опоэтизированный портрет эпохи, где важно не фотографическое сходство воспроизводимых черт, а художественный образ, целостная картина, складывающаяся подобно мозаике — из фрагментов действительности. Хусейн — личность, свободно существующая в этой атмосфере, личность, отразившая мир в себе.

Для авторов фильма гениальность Хусейна — это прежде всего феноменальность духа, исключительная тонкость восприятия и лишь затем — энциклопедический ум великого ученого. И, в сущности, история формирования гуманиста для них важнее истории формирования ученого. Те самые «сто неизлечимых» по совету эмира следовало бы принять как данность и смириться. Но можно ли поделить зло на то, с которым нужно и можно бороться, и то, с которым бороться бессмысленно и нельзя? Прагматичное сознание ответит на этот вопрос утвердительно. Для сознания гуманистического он просто невозможен. Основа гуманистического сознания — уж прости-

те за трюизм — все-таки вера в победу над злом, в торжествующую силу добра.

Юность гения в интерпретации Агишева и Ишмухамедова — это процесс формирования системы нравственных ценностей, духовного самоопределения личности; выбора жизненного пути в смысле не рода занятий, а стиля бытия. Поэтому-то так важен в фильме тот микроклимат, в котором возникает, прорастает «субстанция гениальности», «субстанция гуманизма», где естественно воспринимать человека как меру всех вещей, а гармонию — как естественное состояние мира.

Эта среда, этот микроклимат и оказываются центральным предметом художественного анализа. Наверное, поэтому в фильме так много персонажей и эпизодов, исторически достоверных или вымышленных, не имеющих прямого отношения к развитию сюжета, но принципиально важных для фильма в целом.

Встреча с повзрослевшей Айаной (Р. Кубаева), возвращенное ей зрение, история взаимной любви Айаны и Хусейна внезапно рождают эпизод необязательный, тормозящий и без того неспешное движение фабулы, но исключительно важный для духовного строя ленты: праздник огня у зороастрийцев, смысловой и художественный эпицентр поэтической легенды о юности гения.

Сцена празднества зороастрийцев, с изыс-

«Юность гения». В центре эмир — А. Мухамеджанов

канным ритуальным обрядом, с традиционным сожжением рукотворного дракона, сконцентрировала, образно воплотила то ощущение безграничного счастья, красоты жизни, гармонии мироздания, что переполняло юного Авиценну и постепенно конденсировалось в его душе.

У авторов фильма, как мы уже отмечали, были веские резоны обратиться именно к молодым годам Авиценны. Вот еще причина: то был самый счастливый период его жизни, когда происходило накопление душевных сил, нравственной стойкости, того запаса счастья, наконец, которые так пригодятся потом, в скитаниях, в эмиграции. И каков же должен был быть этот запас, чтоб его хватило на долгую жизнь!

В одном из интервью, размышляя о своей ленте «Встречи и расставания», Ишмухамедов вспомнил о реальном факте, потрясшем его, заставившем «задуматься, что же это за кошмар такой — эмиграция?.. И что такое Родина».

«Я каждый раз возвращаюсь из заграничных поездок с обостренным чувством Родины. И каждый раз думаю: как об этом рассказать? Сделать фильм о Родине — моя мечта и моя тоска, потому что я не знаю, как это сделать».

Вот это чувство Родины, стремление углубиться в его корневую систему, быть может, обнаружить даже исток этого чувства — не оказалось ли оно той «машиной времени», что забросила художников, тысячью нитей связанных в своем творчестве с современностью, туда, в Бухару конца X века? Там, в далеком прошлом, открывая для себя и для нас историю души великого гуманиста, обнаружили они свою почву — духовную, нравственную, культурную.

Путешествие в глубь веков оказалось для них моментом остраннения, дало возможность взглянуть на привычное в ином ракурсе и с иной дистанции. Отсюда глубокая исповедальность фильма, лиризм интонации повествования, философичной и эмоциональной одновременно.

Совмещение двух точек зрения — из истории в современность и из сегодняшнего дня в глубь времен — вот что определило композиционное построение картины, ее драматургию, ее внутреннюю логику. Эта логика потребовала совершенно особого образного строя, изобразительного решения. Поэтичность видения мира должна была сочетаться с фактурной достоверностью, когда реальность может восприниматься как символ, а символ — как реальность. Поток жизни во всех его сложных связях, вбирающий в себя и густую материальность конкретного мира, его бытовые приметы, и духовную материю — невидимую, неосязаемую, но сущую, нуждался в поэтической трансформации, которая, однако, не исказила бы контуры реальности.

Речь тут идет даже не об изобразительной культуре фильма — она подразумевается сама собой. Тут требовался принципиально новый взгляд: умеющий приглушить экзотичность материала, ибо акцент на экзотике разрушил бы поэтический строй фильма и его мировоззренческий пафос.

Э. Ишмухамедов пригласил оператора Татьяну Логинову. В ее работах («Венок сонетов», «Дикая охота короля Стаха») поэтический визуальный мир не конструируется, не выстраивается: ее камера проникает в этот мир как в реально существующий, материально достоверный. Нереальное у нее так естественно, что его хочется коснуться рукой. Естественное, даже обыденное разрастается до значения символа. Композиция кадра прихотлива и словно не выстроена, но «невыстроенность» пронизана внутренней гармонией.

Одна из самых трагических сцен ленты — сцена последнего боя и гибели великого эмира — снята подчеркнуто обыденно, негероично. Промокшие до нитки люди под проливным дождем, само сражение отнюдь не романтично — сбившиеся в кучу люди, мокрые одежды, прилипшие к лицам волосы. Беспорядочно мелькают сабли, смерть груба и уродлива. Но в какую-то секунду это нагромождение мертвого и живого, погибший эмир у черно-серой крепостной стены, занавешенной дождевыми струями, оборачивается почти скульптурной группой, строгим и скорбным

барельефом, таким же горьким и страшным символом утраты, как лицо убитой Айаны, обращенное окровавленными пустыми глазницами к равнодушному серому небу.

Те самые глаза, которым возвратил зрение Хусейн ценой врачебного подвига... Жестокий конец идиллии. И значит, зло — действительно данность, от которой не уйти, с которой бессмысленно бороться?

Но финал истории о юности гения известен заранее, и авторам фильма не было нужды вносить в него свои поправки. Абу Али ибн-Сина, спасаясь от преследований Махмуда Газневи, навсегда покинет родину. Еще один довод в пользу необоримости зла. Но...

...но Хусейн уйдет, вырвется из лап султана и унесет все свое богатство — тот огромный запас счастья, силы духа и доброты, что был накоплен им в Бухаре и которого хватит — хватит! — на всю оставшуюся жизнь.

Вновь яркое небо в лучах солнца словно распахнет экран, и одинокий всадник будет мчаться и мчаться среди зеленых лугов по дороге, уходящей вдаль.

●

Одельша Агишев и Эльёр Ишмухамедов, как и следовало ожидать, не изменили себе. Обратившись к эпохе необычайно контрастной, совмещающей несовместимое — красоту разума и кровавую жестокость, — они создали фильм удивительно светлый, исполненный оптимиза и веры в человека.

Героев прежних своих лент, молодых людей, познающих жизнь со всеми ее сложностями, Агишев и Ишмухамедов всякий раз оставляли на пороге нового жизненного этапа. И как бы драматичны ни оказывались их первые столкновения с действительностью, авторы не давали своим героям пасть духом: все лучшее, конечно, впереди — какие наши годы!

В творческой биографии соавторов был момент, когда органичное для их поэтики лирическое разрешение конфликта вошло в противоречие с материалом, который требовал прозаической определенности (в фильме «Какие наши годы!»). Но авторская этика оказалась сильней поэтики.

Убеждение в том, что, пройдя сквозь любые испытания, человек останется верен всему лучшему, доброму, справедливому, что заложено в нем с детства, Агишев и Ишмухамедов исповедуют твердо.

В последней ленте концепция эта с особой отчетливостью выявила свою жизнестойкость. На пороге нового жизненного этапа остается молодой герой, только на этот раз перспектива дарована ему не авторами: она известна заранее из истории. И основа всех будущих его свершений видится в том активном — несмотря ни на что — приятии жизни, каким наделен герой фильма «Юность гения». И именно в таком, поистине моцартианском, мироощущении этого героя — гарантия непременного торжества светлого начала в человеке и в мире.

Ленинград

Ю. Мартынов,
слесарь, член парткома 2-го Московского часового завода

Трудности масштабной темы

Каждый документальный фильм о рабочем классе, естественно, в нашей рабочей среде привлекает внимание, заставляет задуматься о том, что увидел, сопоставить с тем, о чем думаешь сам, о чем говорят твои друзья.

Скажу сразу — значение кинолетописи жизни рабочих трудно переоценить. Иногда даже приходит в голову мысль, что замечательная

«ПРИНАДЛЕЖУ К РАБОЧЕМУ КЛАССУ...»
Автор сценария Л. Корнешов. Режиссер В. Раменский. Автор текста И. Ицков. Оператор И. Кузнецов. ЦСДФ, 1982.

горьковская идея о создании истории фабрик и заводов, которую мы помним еще по школьному учебнику, могла бы воплотиться заново на экране. Эта мысль, я думаю, возникнет у каждого, кто смотрел фильм «Принадлежу к рабочему классу...»

Я пишу эти строки в дни, когда по всей стране развернулась интереснейшая, поистине всенародная дискуссия, настоящий рабочий референдум — идет обсуждение проекта Закона о трудовых коллективах. Сколько глубоких, острых, по-настоящему заинтересованных мнений, суждений и предложений! И это — несомненное подтверждение вывода, сделанного в Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии о том, что ведущей силой нашего общества был и остается класс созидателей: «Его революционная идеология и мораль, коллективистская психология, его интересы и идеалы становятся ныне достоянием всех слоев советского общества...»

Слова эти авторы фильма «Принадлежу к рабочему классу...» вынесли в финал произведения, они как бы подводят итог экранному рассказу. Мне представляется, что именно эта сторона неисчерпаемой темы о социальной роли современного рабочего класса наиболее интересна в фильме.

Авторы задумали фильм широко и емко: показать ветеранов и «новобранцев» рабочего класса, побывать в разных уголках Советской страны, познакомить с представителями разных профессий, наконец, услышать мнения о рабочем классе академика, директора совхоза... Вот почему, наверное, так многолюдна 50-минутная лента, так много героев в ней. Это и бригадир Ленинградского металлургического завода, Герой Социалистического Труда, член Центрального Комитета КПСС Владимир Степанович Чичеров; и школьницы — будущие ткачихи из «текстильного городка» Вигучи Ивановской области; и подруга знаменитых Дуси и Маруси Виноградовых — Екатерина Ивановна Подсобляева (ей в тридцать девятом году вручал орден Ленина Михаил Иванович Калинин); и ее преемница — Герой Социалистического Труда, лауреат Государственной премии СССР ткачиха Светлана Баскакова; представший в кадрах давней кинохроники легендарный Алексей Стаханов, его земляки — шахтеры комплексно-механизированной бригады шахты «Молодогвардейская» во главе с их прославленным бригадиром Героем Социалистического Труда, членом ЦК КПСС Александром Колесниковым. Это и токарь Алма-Атинского завода тяжелого машиностроения Анарбек Кужербаев, и украинский строитель Геннадий Чапенко, и доярка совхоза «Красный Октябрь», что на Брянщине, Александра Лысенко, и династия сталеваров Васильевых с Днепровского металлургического...

Скажу откровенно, по-зрительски: такое количество информации о стольких людях воспринять трудновато. Конечно, за адресами, фамилиями, биографиями героев — масштаб, размах, наконец, география страны. И все-таки в кинорассказе проскальзывает желание объять необъятное, и потери тут, конечно же, неизбежны.

Наиболее интересны — и больше всего отвечают замыслу картины, по-моему, как раз те ее эпизоды, когда авторы, представив героя зрителю, не торопятся с ним расстаться ради другой встречи, когда они приглашают нас, сидящих в зале, к размышлению.

Мне показалась, например, интересной та часть фильма, которая посвящена ленинградскому рабочему В. С. Чичерову. Хорошо, что в ней нет скороговорки и мало комментариев, интересно видеть на экране будничную жизнь и естественное поведение героя. Интересно видеть его и в цехе, и в актовом зале профтехучилища, и на Ладожском берегу. И речь его — воспоминание о блокадных днях — не прикрашена, не приглажена — так мы говорим на самом деле.

А главное — не о технологии идет речь (она у всех на производстве разная), а о людях, об их характерах, о проблемах мастерства и организации работы. Тогда-то, вглядываясь в лица однобригадников Чичерова, и осознаешь значение приведенных в фильме ленинских размышлений, в которых понятие «рабочий» рассматривается не как формальный знак общественного положения, а как выработанная годами система взглядов, воззрений, привычек,

особого психологического склада, формирующегося в процессе коллективного индустриального труда... Да, пожалуй, точнее и глубже не скажешь...

Вообще там, где сценарист и режиссер доверяют зрителю, его знаниям, его собственному опыту, где не стараются непременно все до конца растолковать и разобъяснить, — фильм смотрится с интересом. Мне, например, запомнился хмурый, колючий даже монолог алматинского станочника Анарбека Кужербаева:

— Именно мы, рабочие, призваны показывать пример новаторства, организованности, дисциплины. Мало сегодня хорошо работать на современном станке, надо жизнь строить, думать и жить по-современному. И самый счастливый день был бы для меня, когда мы могли бы сказать, что мы полностью покончили с прогулами, с браком, с бесхозяйственностью...

Мне вспомнился в связи с этим эпизодом картины отчет о встрече Генерального секретаря ЦК КПСС Ю. В. Андропова с московскими станкостроителями, который я прочел в газете.

«Ю. В. АНДРОПОВ. ЦСУ дало справку, что мы теряем миллионы человеко-часов за счет отлучек с производства, перекуров, прогулов, да еще кое-кто работает спустя рукава.

Мы сейчас должны сделать все для того, чтобы у нас каждый, повторяю, каждый выполнял свою норму, свое производственное задание. Требование это отнюдь не чрезмерное...»

И вот, перечитывая сейчас газетный лист, я задумался: а сумели ли авторы фильма выйти на ту глубину анализа, исследования проблем, которая так ярко проявилась в ходе встречи Ю. В. Андропова с рабочими? Это — самая настоящая «злоба дня», то, о чем мы говорим, думаем — в цехе и в семье, на рабочем собрании, на партийной конференции и в газетной дискуссии. К сожалению, авторы фильма почти не касаются этого острейшего и сложнейшего вопроса, хотя, слов нет, материал ими собран весьма разнообразный и интересный. Радостно видеть девочек-школьниц у текстильных автоматов, столь же радует встреча с будущими горняками, любопытна информация о промышленных роботах-манипуляторах. Мне запомнились искренние, не по бумажке сказанные слова академика Б. Е. Патона:

— Рабочий человек, как никто, мне кажется, должен с первых же минут создания рабочего коллектива участвовать в его работе именно творчески, потому что он может на каждом этапе проведения работы дать очень ценные, порой незаменимые предложения, советы, указания, если хотите. Мне представляется, что современный рабочий чем дальше, тем больше будет именно творцом.

И добрая эстафета рабочих традиций в семье металлургов Васильевых, и участие трудовых коллективов в решении крупнейших общественных задач — все это, повторяю, очень интересно. И рассказано об этом, скажу вновь, чаще всего обстоятельно, серьезно.

И все же...

И все же меня как зрителя, как человека, являющегося частицей показанного на экране трудового процесса, не оставляет чувство определенной неудовлетворенности. Попробую объяснить, откуда это чувство.

Может быть, мешает уже названное желание объять необъятное. Наверно, все-таки стоило документалистам ограничить себя в чем-то, но зато провести более глубокую борозду? И не побояться столкнуть разные мнения, не побояться спора, резкого обмена суждениями? Вот задорно и, в общем, неплохо говорит о «чувстве металла» сталевар из Днепродзержинска. А может быть, стоило бы спросить и о бедах его цеха, его завода, о том, что наболело, что тревожит?.. Рассказать бы об этом подробнее, серьезнее. Тем более что снимались в картине наши передовые рабочие, общественные деятели, наставники молодежи. Они могут не только точно определить ту или иную производственную или социальную проблему, но ведь и выход из нее подскажут!

Понимаю, что фильм «Принадлежу к рабочему классу...» не «открывает» и не «закрывает» масштабную, генеральную тему советского искусства, а является одним из очередных шагов в ее решении. Но в то же время показывает, сколько еще предстоит сделать. О скольком документальный экран может рассказать глубже, решительнее, смелее!

Внимание фильмам для детей и подростков

К. Парамонова

Уроки человечности

Воспитание в широком смысле — это многогранный процесс постоянного духовного обогащения и обновления.
В. А. Сухомлинский

Среди тех, кто смотрит кино, существует аудитория особая: «от двух до пяти». Их тягу к экрану до недавнего времени, пожалуй, удовлетворяли в основном лишь наши художники мультипликационного фильма, игровой кинематограф ориентировался прежде всего на запросы ребят школьного возраста, а для самых маленьких выпускал очень мало картин. Тем самым мы значительно теряли в воспитательном эффекте киноискусства в целом. Почему? Да потому, что малыши обладают повышенной восприимчивостью, они надолго, порой на всю жизнь, запоминают встречу с прекрасным.

Не одно поколение наших детей впервые соприкасалось с миром искусства через мхатовский спектакль «Синяя птица», мультипликации И. Иванова-Вано, Л. Атаманова, киносказки А. Роу и А. Птушко, через фильмы И. Фрэза, В. Эйсымонта... Эстетический опыт, полученный в детстве, нередко определяет для человека характер последующих встреч с искусством.

Если обратиться к кинопрактике последнего десятилетия, то можно, конечно, вспомнить удачные ленты, адресованные самому маленькому зрителю. Но такие фильмы все же были чрезвычайно редки, и, что самое главное, не было среди их авторов кинорежиссеров, которые постоянно работали бы для этой аудитории. Замыслы лент порой возникали спонтанно, как случайное авторское увлечение, рождались вне связи с педагогическим и творческим опытом, накопленным предшественниками — кинематографистами, писателями, без точной установки на детское восприятие.

О необходимости такой четкой ориентации писал замечательный литовский писатель Эдуардас Межелайтис: «Страницы детской книги должны пополниться приметами нашего века, которые уже проникли в сон ребенка, в его сознание»[1]. Пытаясь проанализировать, почему некоторые его произведения для детей, как ему кажется, со временем несколько поблекли, писатель замечал: «Я понял свою ошибку только после «Человека». Работая над этой книгой, я создал свою поэтическую концепцию человека. Но когда пишешь для детей, тоже надо иметь концепцию — концепцию маленького человека»[2]. Как это верно сказано!

Размышляя о том, что происходит в настоящий момент в детском кино, ощущаешь, что именно целостности художественного взгляда на ребенка, последовательности эстетических намерений и не хватает многим создателям современных детских фильмов. Выбор сюжетов зачастую случаен, нередко продиктован соображениями поверхностно понимаемой занимательности. Как правило, в таких фильмах не чувствуешь связи с реальной жизненной проблематикой, их авторы руководствуются весьма облегченными представлениями о существующих конфликтах.

Приведу в связи с этим еще одно важное рассуждение Э. Межелайтиса: «Играя, ребенок свою реальную жизнь переносит в другую плоскость — более высокую, красивую и совершенную. Симпатии юного читателя всегда будут на стороне того автора, который может сам превратиться в ребенка и умеет играть со своими читателями. Но писатель не должен забывать о главной цели, ради которой эта игра затеяна. Сказка не должна отрывать маленького человека от нашего реального мира, с которым ему рано или поздно придется столкнуться и в котором

---

[1] Межелайтис Э. Дети не любят манной каши. — «Детская литература», 1982, № 3, с. 35.
[2] Там же.

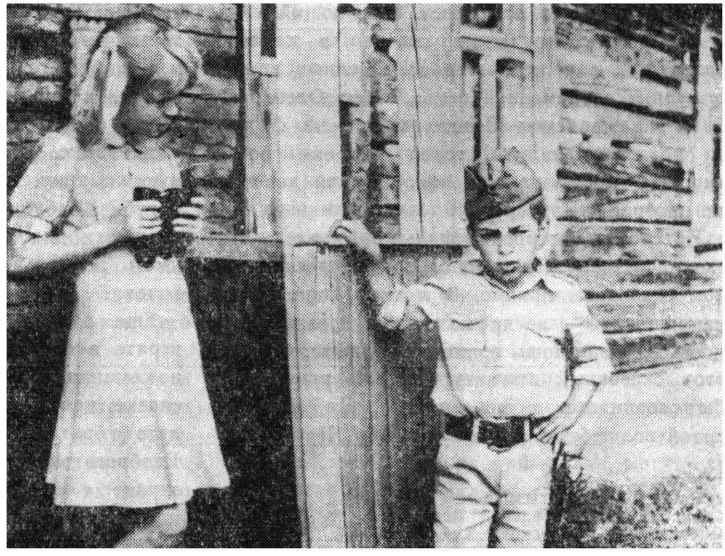
ему придется жить»[3]. Но как ввести ребенка в мир конкретных жизненных проблем?

Для кинематографистов, работающих в детском кино, может быть, особенно сложной является проблема воздействия фильма, которая, в свою очередь, связана с рядом вопросов эстетического восприятия ребенка. Каковы побуждения и интересы нынешних малышей? Отгорожены ли они от взрослой жизни в той степени, в какой это представляем себе мы, взрослые? Как преобразуются в их сознании «взрослые» проблемы, информацию о которых, пусть ограниченную, отрывочную, они получают прежде всего с помощью радио и телевидения? Как найти верный подход к ребенку, жаждущему познания и в то же время развлечений, игры и не терпящему сюсюканья, снисходительности? Как определить меру занимательности, необходимую для того, чтобы происходящее на экране не стало бессодержательным зрелищем? Как зарядить фильм благородной идеей без поучающих, дидактических интонаций, ненавистных детям?

Мне кажется, что в последнее время появилось немало любопытных фильмов для малышей, авторы которых пытаются практически решать эти и многие другие вопросы, сопряженные с творчеством для самых маленьких. Есть основания думать, что лед тронулся.

Назову прежде всего фильм сценариста Ю. Яковлева и режиссера Э. Бочарова «Семеро солдатиков». И Яковлев, и Бочаров создали немало произведений, адресованных детям. При этом и писатель, и режиссер ставили реальные, а не выдуманные проблемы. Вспомним фильмы о войне по сценариям Ю. Яковлева — «Зимородок», «Маленький сержант», «Дочь командира». Фильмы Э. Бочарова, будь то «Орленок», или «Мальчик у моря», или «Шторм на суше», в центр повествования выносили один из самых сложных вопросов формирования характера. В картине «Недопесок Наполеон III», адресованной кинозрителям младшего возраста, режиссер, глубоко верящий в присущие даже самым маленьким гражданские чувства, утверждал право ребенка на самостоятельное решение. В этой ленте уже присутствовало качество, столь необходимое авторам произведений для детей: стремление п о н я т ь совре-

[3] Там же, с. 37.



«Семеро солдатиков». Зинка-Пантера — Вера Панасенкова, Олег — Алеша Кузмищев

менного ребенка. Фильм «Семеро солдатиков», который удачно свел режиссера Э. Бочарова с писателем Ю. Яковлевым, обнаруживает это стремление еще более отчетливо. «Семеро солдатиков» радуют и жанровой точностью. Перед нами современная сказка, которую так давно ждут маленькие зрители, сказка, рожденная живыми и точными наблюдениями над поколением нынешних малышей.

Мальчик, которого за изнеженность зовут, словно девочку, Олей, отстаивает право носить свое настоящее имя — Олег. По этой «канве» фильм «вышивает» сюжетные узоры.

Мальчику надоело играть одному (его не принимают в свою компанию озорные ребята), и в письме в редакцию газеты он просит прислать ему оловянных солдатиков. Как по мановению волшебной палочки, к Олегу являются семь настоящих солдат. В трудные для мальчика жизненные моменты, они помогают ему, словно из-под земли появляясь в нужную минуту.

В нашей взрослой памяти, когда смотришь фильм, возникают живые ассоциации с русской народной сказкой: помогающий герою солдат, чудеса, рожденные его умом, хитростью. Кроме того, отмечаешь новизну авторского взгляда на сюжет, опирающийся на фольклорные традиции: сказка в картине сплетается с рассказом о современных детях, о буднях современной семьи. Отец Олега работает на далеком Севере, мать — на ферме. А окружают нашего героя озорные ребятишки и такая же, как они, озорная девочка по прозвищу Пантера.

Интересно построение фильма. Казалось бы, сюжет держится на довольно распространенном сказочном приеме. В момент наивысшего напряжения — когда мальчику грозит опасность — на помощь приходят солдаты. Однако этот сказочный драматургический прием как бы соединяется с реальностью. Да, солдаты силой волшебства помогают Олегу. Но маленькому герою тем не менее каждый раз приходится самостоятельно принимать определенные решения. Действия мальчика усложняются: сказка вступает все в более сложные отношения с жизнью. В душе героя незаметно происходит желаемая перемена. Не столько благодаря сказочным превращениям, сколько в результате «взаправдашнего» возмужания — мальчик по имени Оля становится Олегом.

К своему герою авторы относятся с уважением, требовательно, без скидок на возраст. Здесь нет нередкой на нашем экране умилительности, нет и нарочитой назидательности, хотя авторы дают герою наглядный урок. Однажды перед Олегом вдруг возникают не те подтянутые и аккуратные солдаты, которых прислал мальчику командир, а какие-то странные верзилы с волосами до плеч, стоящие вразвалочку с эдакой небрежностью. Каков командир, таковы и солдаты, словно слышим мы насмешливо-иронический авторский голос.

Сказка вторглась в жизнь мальчика. Она-то и заставляет его принимать решения, что в его возрасте совсем не просто. Сказочные события словно и не выходят за пределы обычной детской жизни — они лишь обостряют течение действительности, придавая ей фантастический оттенок — таким образом фильму сообщается заряд увлекательности.

Вот, к примеру, эпизод первой встречи Олега с солдатами, прибывшими под его командование. Олег не сумел подать правильную команду, и они повалили забор, чуть не погубив бабушкины цветы. Олег и зрители смекают: для того чтобы руководить, надо иметь не только громкий голос, но и умную голову.

Еще один эпизод — Олега не принимают играть в футбол: мол, куда ему, неумехе, да и команда нужна, а ее нет. И опять как в сказке, прямо с неба являются ему на вертолете братцы-солдаты. И начинается игра! Изобретательно, с юмором показан футбол на экране: с ее «волевыми» командами («на меня играй!»), с забавным стремлением ребятишек имитировать спортивные приемы, изученные по телевизору. Происходит важное

«СЕМЕРО СОЛДАТИКОВ»
Сценарий Ю. Яковлева. Постановка Э. Бочарова. Оператор В. Шумский. Художники И. Бахметьев, С. Веледницкий. Композитор Б. Карамышев. Звукооператор С. Гурин. Киностудия имени М. Горького, 1982.

событие: Олег забивает гол и таким образом делает еще один шаг к истинному мужанию, к тому, чтобы его признали деревенские мальчишки.

Солдаты не только защищают мальчика от обид. Они принимают деятельное участие в становлении, в испытании его характера.

Олег роняет в реку бинокль, и не просто бинокль, а реликвию, память о войне. Плавать мальчик не умеет и не знает, как быть. И снова происходит чудо — из водных пучин поднимается современная «амфибия»: конечно же, это друзья Олега — солдаты! Они облачают мальчика в водолазный костюм и берут его с собой в настоящую подводную разведку.

Все сложнее ситуации, в которых закаляется характер Олега. Из колхозного стада сбежал бык, и мальчик оказался один на один с разъяренным животным. И тут помогли солдаты: их голоса подсказывали мальчику, что надо делать. Но чуда укрощения быка не произошло бы, если бы маленький герой не проявил собственную волю, мужскую выдержку. Даже взрослые были удивлены смелостью и находчивостью мальчика, сумевшего привести в хлев разбушевавшееся животное.

И, наконец, сюжет предоставляет Олегу возможность проверить свои силы в самом нешуточном испытании. Ребята случайно обнаружили бомбу — след минувшей войны. А рядом с местом, где находилась бомба, горел костер, на котором мирно пеклась картошка. Олег сообразил, что опасность близко, преодолел страх и стал тушить огонь, в то время как «смелая» Пантера и другие ребята разбежались кто куда.

И вот идет Олег по деревне, уже не похожий на того изнеженного малыша с которым познакомили нас в начале фильма. Уважительно здороваются с ним старые воины, называют его солдатом. Это настоящее признание.

Режиссер Э. Бочаров нашел убедительную и поэтичную интонацию в разговоре с маленькими зрителями. Режиссерские приемы доходчивы. Разговор, который ведется с экрана, занимателен и серьезен. Ведь каждый мальчик обязан стать мужчиной, каждого ждет служба в армии. И дети в зале воспримут такой вот образ советского воина — смелого, доброго, умного, всегда готового по первому зову прийти на помощь людям, выполнить свой долг, совершить даже невозможное.

Хочется вспомнить еще одно удачное художественное решение. Просто и лаконично звучит в фильме тема отца Олега, работающего на Севере. В воображении мальчика во время его разговора с отцом по радио (опять солдаты помогли) возникает ребячий рисунок: маленький дом в снегах под темным небом, светящееся окошко, за приемником сидит отец. Рисунок наивен и прекрасен, как все истинно детское. Представьте здесь какое-нибудь иное, более «подлинное» решение эпизода, например, документальную съемку — и сразу пропадет то очарование, которого добился режиссер, показав труд отца через призму детского восприятия.

Серьезное содержание фильма «Семеро солдатиков» помогает усвоить увлекательная, легко доступная ребенку форма воплощения замысла. Хотя фильм не без просчетов. Хотелось бы, например, видеть бо́льшую индивидуализацию характеров солдат. Да и «контекст» деревенской жизни мог бы быть, как говорится, погуще и поколоритнее.

●

Пересказывая одну из своих бесед с М. Горьким, С. Маршак вспоминал слова великого писателя: «Умную игрушку надо создать, умное кино для детей. Пора нам за эти дела взяться как следует» [4].

Об умном читателе говорила А. Барто на IV съезде писателей: «Настоящие детские писатели всегда доверяли уму ребенка... Они умеют говорить о серьезном и важном занимательно, образно, воздействуя на воображение ребенка. Именно потому большие, значительные темы современности смогли органично войти в поэзию для детей». В произведениях для детей, продолжала А. Барто, «еще больше должна быть открыта гражданственность... Я бы сказала, что детям нужна сердечная гражданственность» [5]. Слова писательницы о «сердечной гражданственности», на мой взгляд, могут служить эпиграфом к фильму «Живая радуга».

---

[4] Цит. по кн.: Жизнь и творчество С. Я. Маршака. М., 1975, с. 252.

[5] Цит. по кн.: IV съезд писателей СССР. М., 1968,

Особенность этого фильма состоит в том, что его авторы, обращаясь к детям дошкольного и младшего школьного возраста, не пытаются одновременно угодить и взрослым. Автор сценария Е. Митько, неоднократно писавший для детского кино, адаптировал на этот раз прозу замечательного детского писателя Н. Носова, превосходного знатока детской психологии. Герои рассказов Николая Носова представляют читателю мир детства во всем его многообразии. И рассказы эти — серьезные, содержательные — всегда увлекательны, полнокровны, искрятся прекрасным юмором. В них, всегда основанных на живом наблюдении, чувствуется подлинность, свежесть реакции детей на окружающий мир. Выдумать эту реакцию невозможно — ее можно лишь уловить в действительности.

Воспитание в маленьком гражданине чувства бескорыстной любви к человеку, чувства ответственности начинается с малого. И почти всегда с покровительства слабому, беззащитному существу. Именно этим, наверное, и объясняется любовь детей к животным. Она продиктована не просто желанием иметь друга, с которым всегда весело и хорошо, но и существо, которое нужно защитить. Сколько создано на эту тему прекрасных книг, сколько замечательных писателей поведали об этом детям! А фильмов таких до сих пор еще создано очень мало.

Мир, изображенный в картине «Живая радуга», которую поставила Н. Бондарчук, несколько необычен. Герои фильма — дети, они живут в заповеднике и ежедневно общаются с живыми медведями, с зубрами... Им приходится спасать малолеток-косуль. Окружает их прекрасная природа — леса и горы. Казалось бы, жизнь детей в этой естественной среде гармонична, все они должны стать людьми мужественными и добрыми, друзьями природы, друзьями всего живого. Но, как известно, жизнь никогда не бывает простой, однозначной, без противоречий и трудностей. Никто не застрахован от ошибок, от проявлений внезапной слабости, а кому-то и не дано ощутить, оценить красоту окружающего мира... К тому же надо обладать немалым мужеством, чтобы совладать со стихиями природы.

Миша и Катя большие друзья. Они вместе ходят в школу, вместе отдыхают после уроков. В самом раннем детстве Миша потерял мать, на ее могилу он всегда приносит цветы. Мише не хватает материнской ласки, он с грустью смотрит, как его соседка ласкает сына. Словом, жизнь мальчика наполнена внутренним драматизмом.

Добрый и понимающий отец (для нашего экрана такая фигура, к сожалению, большая редкость!) — настоящий друг мальчика, умеющий во всем найти с сыном взаимопонимание, общий язык.

Однажды случилось так, что исчезла со двора уточка-наседка, любимая Мишина Чернушка. Миша поначалу не придал этому значения — придет, куда ей деться! Но оказалось, что Чернушка попала под машину. Мальчик еле сдерживал подступившие к горлу рыдания, а вот подружка Катя этому удивилась: стоит ли плакать из-за какой-то утки? Такой же была реакция на случившееся и у других ребят, не понимающих нежной привязанности мальчика к Чернушке, его переживаний. А они у Миши особенно остры, потому что Чернушка высиживала утят, должна была, по словам мальчика, стать мамой. Миша решает спасти еще не родившихся утят Чернушки. Он готов чем угодно пожертвовать, чтобы только согреть в лукошке утиные яйца, спасти живое.

События фильма — суть наблюдения за живыми проявлениями детских характеров. Например, самая маленькая девочка, Майка, дежурила около лукошка, и хотя ей было очень страшно во время грозы, она не убежала со своего поста. А Катя, подружка Миши, — уснула, да еще и не призналась сразу в своем проступке. После этого она стала с какой-то раздражительной, детской ревностью относиться к мужественному решению Миши двадцать восемь дней следить за утиными яйцами. Даже поставила ему однажды ультиматум: или он пойдет с ней на море, или дружбе конец. «Считаю до

«ЖИВАЯ РАДУГА» (по мотивам произведений Н. Носова)
Сценарий Е. Митько. Постановка Н. Бондарчук. Оператор А. Филатов. Художник Б. Комяков. Композитор Б. Петров. Звукооператор Н. Шарый. Киностудия имени М. Горького, 1982.

«Живая радуга». Учительница — Н. Бондарчук (в центре)

трех», — сказала девочка. И услышала в ответ: «Не считай, уходи!»

Возникающие проблемы объединяют и детей и взрослых, здесь все «на равных». Дети понимают, в чем состоит труд их родителей, и знают, как прийти на помощь взрослым. Вспоминается эпизод, где ребята помогают родителям спасать маленьких косуль.

Природа, запечатленная на экране оператором А. Филатовым, не только красива, но и величественна, сурова. В повествование вплетается легенда о злом колдуне и Марии, которая погибла и превратилась в чистую воду, так необходимую людям. Думаю, что маленький зритель понимает авторскую мысль: величие природы, ее красота, ее богатства не вечны — люди должны их оберегать.

Современная авторская мысль проникает в этот фильм и в более сложных формах. В картину включены размышления о космосе, о галактике, о зарождении жизни, о смерти... Авторы словно бы говорят с экрана, что человек, даже на самой ранней стадии своего духовного развития, обязательно должен понять свое место во Вселенной...

Чем раньше искусство помогает детям понять их связь с мирозданием, связь большого и малого в жизни человека, тем быстрее человек осознает свою ответственность не только за судьбу Родины, но и за будущее всей Земли. В наше тревожное время это чувство нужно воспитывать с детства. Важно и то, что авторы фильма вполне серьезно рассказывают детям об извечных человеческих проблемах — о рождении и смерти, говорят о высокой способности человека — любить.

...Отец с сыном в полутьме сидят у портрета матери и говорят о ней. Она была красива и смела, ее все любили, она была похожа на маленькую косулю. Мы видим, что такие минуты святы для обоих, что слова эти уже были сказаны не раз: сын знает их наизусть. В воображении мальчика возникает картина — отец и мать бегут по берегу моря, нет, не бегут, а летят, подобно прекрасным птицам, которыми он любуется. Поэтическое прочтение темы не кажется легковесной красивостью: ощущаешь закономерность, естественность появления в картине такого волнующего эпизода.

Я смотрела этот фильм дважды. Но вряд ли смогла бы оценить его по достоинству, если бы один из просмотров не состоялся в детской аудитории. Реакция маленьких зрителей была поразительной. Какое напряженное внимание царило в зале, когда Катя стремилась отвлечь Мишу от лукошка с утиными яйцами: уйдет или

нет? С каким трепетным участием малыши воспринимали сцену, в которой дети и их учительница (Н. Бондарчук), взяв чистые листы бумаги, расположились неподалеку от пруда с лебедями. Учительница призывает детей подумать, прежде чем рисовать. Белая бумага, по ее словам, сможет передать все, что они захотят. Только прежде надо обязательно подумать...

Думали дети на экране, думали, затаив дыхание, и зрители. Тысячу раз был прав Л. Толстой, когда говорил, что дети любят мораль, только умную, а не глупую. Н. Бондарчук снята для маленьких фильм с умной моралью.

Молодому режиссеру следует только пожелать большей строгости в изобразительных решениях. Палитра фильма порой чуть-чуть более пестра, чем это необходимо. К сожалению, потеряно чувство меры в сцене танца детей. Мы понимаем, что произошло это в результате желания усилить поэтичность повествования, глубину ощущения, пережитого детьми после волнующего рассказа учительницы. Но ритм в этих сценах оказался потерянным, и зритель в результате чувствует авторский «нажим».

●

Мы рассмотрели два фильма, снятых специально для детей младшего возраста. Вместе с тем искренность и мастерство, с какими сделаны эти произведения, нам кажется, не оставят равнодушными и взрослого. И все же адрес этих фильмов — детская аудитория.

Но бывают случаи и другого рода. Фильм часто делается как бы в расчете и на взрослых, и на детей. Я намеренно говорю «как бы», потому что не верю, что художник может создать произведения, предназначенные отчасти детям, отчасти взрослым. Просто существуют такие темы, которые не могут не интересовать зрителей самых разных возрастов. Я вспоминаю встречу французского режиссера Альберта Ламориса с деятелями детского кино. Его спросили: для детей или для взрослых снимал он свои знаменитые фильмы «Белая грива» и «Красный шар». Он не без удивления ответил, что никогда не думал об этом. Он снимал эти фильмы, потому что не мог их не снять. В детстве он мечтал о белой лошади, но мечта его не сбылась. Так и появился на свет фильм «Белая грива». Таким же сокровенным замыслом для него был фильм, который смог бы рассказать о верности и дружбе, и этот замысел со временем воплотился в фильме «Красный шар». И степень искренности, с которой им были выполнены эти две работы, была такой, что люди самых разных возрастов смотрели его фильмы с одинаковым душевным волнением.

Мне кажется, что с подобным же случаем многоадресности фильма мы сталкиваемся в картине грузинского режиссера Б. Рачвелишвили «Лома — забытый друг», который он снял по сценарию, написанному совместно с Г. Бутхузи.

Это фильм о собаке. Долгие годы жила она со своим хозяином в деревне и горах, не раз спасала стадо от волков, охраняла дом. Потом жители деревни перебрались в уютные дома зеленой долины. Остался лишь старик с верным другом Ломой. И вот однажды за стариком приехал сын. Он больше не мог позволить отцу жить в покинутой деревне. Всякими правдами-неправдами он уговаривал старика поехать к внуку хотя бы ненадолго. И уговорил — Лома остался один. Долго бежал он за удаляющейся машиной, но догнать так и не смог. Брошенный пес должен был пережить трудную зиму. Дождь, холод, зимняя бескормица — много испытаний выпало на долю Ломы, но он не оставил своего места у порога.

Трудная, очень трудная жизнь была у собаки, но все же пес дождался хозяина. Правда, теперь он не сразу радостно бросился к нему, как это бывало прежде. Жизнь научила его быть осторожным: ведь на таком же газике приезжал человек, который хотел убить Лому. Но слова раскаяния, вырвавшиеся у старика при виде измученной собаки, заставили Лому поверить в возвращение друга.

Режиссура Б. Рачвелишвили убедительна, точна и, я бы сказала, сурова, настолько сильно напряжение драмы, сообщаемое экраном зрителю. Как и в фильме «Живая радуга», пейзаж здесь несет в себе драматическую нагруз-

«ЛОМА — ЗАБЫТЫЙ ДРУГ»
Сценарий Г. Бутхузи, Б. Рачвелишвили. Постановка Б. Рачвелишвили. Оператор И. Крепс. Художник М. Джохадзе. Композитор Я. Бобохидзе. Звукооператор Г. Нанобашвили. «Грузия-фильм», 1982.

ку, хотя и совсем иного свойства. Природа здесь постоянный участник своеобразной «драмы», переживаемой героем: Лома мерзнет от зимней стужи, мокнет под проливным дождем... Обычный круговорот природы приносит Ломе все новые и новые трудности. Режиссер и оператор стояли перед сложной задачей передать напряженную атмосферу единоборства героя с природой, не имея в своем распоряжении каких бы то ни было драматургически выигрышных ходов — они лишь во всех драматических подробностях, кропотливо, скрупулезно воссоздают процесс преодоления бесконечных преград, возникающих на пути Ломы. И та степень сопереживания герою, которой достигают авторы, превращает, на первый взгляд, скромный фильм о собаке в серьезное размышление о верности, о дружбе, о земле, которую нельзя бросать.

●

Фильмы, о которых шла речь в наших заметках, при всей их тематической и стилистической несхожести, объединяет одно качество — стремление говорить детям с экрана о серьезном. Каждый из трех фильмов содержит вполне реальную проблему, за решение которой, общаясь с фильмом, принимается вместе с его создателями и маленький зритель. Правомерен вопрос — стоит ли утруждать ребенка разговором о вещах вроде бы недетских, пусть даже и ведущихся с учетом особенностей детского восприятия? Безусловно, стоит! Можно обратиться за поддержкой к классикам: в знаменитых произведениях для детей Л. Толстой наперекор традициям, установившимся в детской литературе того времени, направил ее по пути реалистического изображения действительности, не побоявшись в простых литературных формах ставить перед ребенком совсем не простые вопросы. Предугадал Толстой и пути развития литературы познавательной. Он в своих миниатюрах для маленьких вводил читателя в процесс постижения элементарных законов мироустройства, приучал детей на близких и знакомых им примерах познавать сложные явления природы... Традиции Толстого бережно учитываются опытом советской литературы; такие его великолепные последователи, как М. Пришвин, В. Бианки, С. Маршак — разве всех перечислишь! — не боялись представлять мир, в который вступает ребенок, во всей его сложности и конфликтности. Эти традиции, на наш взгляд, успешно продолжаются и в фильмах, о которых шла речь. С тактом и благородством они прививают юному зрителю любовь к земле, уважение к труду человека, преподают ему первые уроки человечности.

«Лома — забытый друг». Георгий — В. Кахниашвили

Ракурс

Л. Николаев

На пути к человеку, или Размышления о пользе постоянства

Вопрос, конечно, спорный. Нужно ли режиссеру научно-популярного кино постоянство, верность одной теме, одному направлению в науке? Сказывается ли это на качестве фильмов, их результативности и прокатной судьбе, зрительском интересе?

Можно при желании набрать много примеров и «за» и «против». Скажем, делает Е. Саканян фильмы о генетике, биологии развития, и ей в этом материале просторно, глубина собственного знания позволяет представить картины нетривиальные. Просвещающие и мировоззренческие. Или кто лучше Ю. Альдохина разбирается в балете, танцевальном искусстве? И разве основательность накопленного знания здесь не помогает ему выйти за уровень обыденного наблюдения, к исследованию хореографического творчества?

С другой стороны, Ф. Соболев с равным успехом снимает фильмы о языке животных и талантах человеческих, о категориях философских и экологии. Или В. Олендер? Его режиссерская манера позволяет свободно переходить от размышлений о спортсменах к памфлету против алкоголизма, от анализа цены трудовой секунды на производстве к проблеме контактов среди людей. И все делается на самом высоком уровне профессии.

Тем не менее вопреки, быть может, приведенным аргументам хочется поразмышлять о пользе творческой специализации и в этой специфической отрасли — режиссуре научно-популярного кино.

Впрочем... профессия режиссера научно-популярного кино — это ведь тоже понятие, которое можно читать по-разному. Заметьте, в принятом порядке объявления создателей научно-популярного фильма он стоит на третьем месте — после автора и научного консультанта. Тем самым будто подчеркивается его бóльшая подчиненность, зависимость, нежели в других жанрах кино. И тем не менее, думаю, отнюдь не по традиции, мы говорим: «фильм такого-то режиссера». И определяем свой выбор для просмотра прежде всего по именам режиссеров, выделяя тех, кому под силу пробиться сквозь авторско-консультантский, а следовательно, и редакторский пресс, подчинить материал своему ви́дению, своей манере.

Я люблю кино как искусство, как способ выражения мыслей, чувств. И потому не могу не радоваться всякому поиску, новым режиссерским находкам и открытиям. Но к научно-популярному кино, быть может, более пристрастен — и в этом словосочетании мне все три автора представляются одинаково важными. Я не могу просто согласиться с теми, кто во имя одной связи приносит в жертву другие. И потому, быть может, среди лучших наших режиссеров научно-популярного кино я выделяю своих единомышленников, для кого самовыражение неразделимо с выражением тех научных и просветительских идей, которым они служат.

Один из них — ленинградский режиссер Валерий Чигинский. Работы его заметны. Они отмечены вниманием прессы, всевозможными призами, известны за пределами нашей страны. Наконец, отличает фильмы В. Чигинского еще одно качество, которое станет понятно из дальнейшего, что, в сущности, и побудило меня к размышлению о пользе постоянства, о пользе специализации...

Начну с фильма давнего и, быть может, мно-

гими совсем забытого — он назывался «На пути к конструированию клетки». Экран представил нам мир под микроскопом. Люди не играли там никакой роли. Режиссер, кажется, умышленно отсекает все, что связано с волей ученого, его поиском, победами и поражениями. Действуют только клетки. И никакой борьбы интеллектов. Просто в кадре — эксперимент. Один из... И — сенсация: «эти кадры сняты впервые в мире». Великое таинство слияния неполовых клеток. Прямо на наших глазах рождается новая клетка. Клетка-гибрид!

Нам, конечно, трудно сопереживать этому торжеству науки, ибо не на что опереться. Мы вынуждены верить тому, что это здорово, не менее фантастично, чем в показанной в начале фильма художественной композиции Босха. Чтобы окончательно убедить нас, режиссер выходит в привычный мир. Культура в колбе растет на глазах, а слова о том, какие замечательные выходы сулит эта работа ученых, сводят картину в разряд привычных прямых информационных фильмов об очередном успехе безымянных научных работников в решении очередной научно-практической задачи. Не спасает и сенсация «снято впервые в мире».

Неудача? И нет, и да. Режиссер не сумел преодолеть традиционность драматургии, отсутствие мировоззренческого начала. Самому добавить было еще нечего. Вот и остался этот фильм на весьма среднем уровне. И все же теперь, по прошествии времени, понимаешь — это был закономерный этап. Не только и не столько в кинематографическом поиске, сколько в постижении режиссером темы. В углублении собственных представлений о предмете.

И год спустя появляется лента «Загадки живой клетки». Мир — тот же, что и прежде, только теперь это не генетика, а эпизод из современной иммунологии. Точнее, эпизод из открытой иммунологами удивительной жизни клетки. Драматическая история, не инсценированная, не нарисованная мультипликаторами, а самое настоящее прямое кино! О том, как Т-лимфоциты, защищая организм, уничтожают чужую клетку.

На экране ничего, кроме трепещущих, пульсирующих темных и светлых пятнышек, соединенных тоненькими нитями. Никакой симметрии, никакого ритма в движениях.

Зрелище комментирует голос. Через минуту-другую начинаешь понимать, разбираться:

— Вот внутренний враг!

— Вот появились Т-лимфоциты... там, вверху кадра...

— Вот опухолевая клетка, атакованная лимфоцитами, начинает сокращаться. Это — агония!

И вдруг мы ловим себя на мысли, что зрелище, при всей его абстрактности и непривычности, начинает захватывать. «Что побуждает Т-лимфоциты к действию? Как они отличают свои клетки от чужих?» Ответа в фильме нет. Он до сих пор неизвестен науке. И этот факт умножает наш интерес.

Нам показали не итог, а процесс наблюдения, процесс поиска, показали одну из нераскрытых, а оттого и особенно притягательных загадок природы.

Не знаю, каков был сценарий у этой картины, но впечатление такое, что снятое событие — репортаж. Причем, возвращаясь к теме рассуждений, — снят он человеком, хорошо разбирающимся в существе происходящего. Микрокиносъемки нам случалось встречать и прежде. У других режиссеров. Но лишь как иллюстрацию. Чигинский сумел сделать не такой уж выразительный для кино материал выразительным экранным действием.

Казалось бы, возможности в этом направлении были исчерпаны. И было бы весьма логично обратиться к каким-либо противоположностям. Например, к ро́ботам или космосу. Убежден, такой поворот никого бы не удивил. Так поступают многие, если не большинство, объясняя необходимостью расширения диапазона, личными пристрастиями и прочими добродетелями. Я не посягаю на такую позицию. Что тут

«НА ПУТИ К КОНСТРУИРОВАНИЮ КЛЕТКИ»
Сценарий А. Зильберберга. Научный консультант член-корреспондент АН СССР А. Бутенко. Режиссер В. Чигинский. «Леннаучфильм», 1975.

«ЗАГАДКИ ЖИВОЙ КЛЕТКИ»
Сценарий Е. Мандельштама, В. Суслова. Научные консультанты доктор медицинских наук Б. Бронз, доктор биологических наук Т. Евгеньева. Режиссер В. Чигинский. «Леннаучфильм», 1976.

дурного? Ведь не придет же никому в голову осуждать профессионала-альпиниста, который говорит: «В этих горах я уже был, хочу поехать в другой район земли». Речь идет о сугубо личной симпатии к альпинистам, которые получают наслаждение от покорения вершин, весьма похожих одна на другую. Я глубоко уважаю их аскетизм и мастерство, основанное не только на профессиональной технике, на трезвом осознании своих возможностей, но и на подлинном знании жизни гор, ледников, пропастей, камнепадов — то есть всего того, что может встретиться на пути к вершине.

Пусть не прочтется это прямой аналогией, но год спустя Чигинский покорил новую вершину, оставшись преданным загадочному микромиру живого. Вершину принципиально новую. Причем пошел путем, которым в научно-популярном кино ходят чрезвычайно редко. Произошло это в 1977 году, но фильм «О пользе разности потенциалов» хорошо помнится по сей день. Помнится, как ни странно, тем, что считалось, да, впрочем, считается и теперь для научно-популярного кино необязательным — героями, учеными. Вдруг, как будто и не специально для этого снятые два человека — член-корреспондент АН СССР В. Скулачев и профессор Е. Либерман — на экране оказались очень живыми и достоверными. И места у них немного, и говорят они словами малопонятными, которые приходится «переводить» на общедоступный язык. И тем не менее этот их спор у доски об исследовании механизмов трансформации энергии в живых системах (проще — в клетке живого организма) — неторопливый, даже чуть ленивый, с улыбкой, обращенный друг к другу и к камере, к посторонним на семинаре людям, — вдруг обнажил и характеры, и отношения между ними, и любовь к предмету исследований. Словом, без специальных объяснений дал представление о конкретных ученых, кому обязана наука новым шагом вперед, как о людях живых и симпатичных.

Эпизод, повторюсь, создал эмоциональную атмосферу, которая окрасила весь фильм, сделала весь рассказ пусть не более понятным, но более человечным и доверительным.

Напомню, что речь в нем шла об очень тонких процессах, изучением которых заняты биофизика и биохимия, о мембранах, клетках, превращениях химической энергии, о живых микроэлектростанциях, которые выдумал какой-то английский ученый-фермер, а открыть удалось советским ученым.

Фильм был замечен, прекрасно принят как специалистами, так и коллегами-кинематографистами, что, замечу, далеко не всегда бывает.

Да, это был очень существенный шаг. И позволю себе предположить — не только для научно-популярного кино, но и для самого режиссера. Мне кажется, что именно на этой картине Чигинский обнаружил, что мир человека не менее интересен, чем загадочный мир клеток.

Не только мир человека науки с его страстями, поисками, конфликтами, драмами, что безусловно, но мир человека вообще. И прежде всего в той части, которая отличает человека от всего живого — мир существа разумного, мыслящего, фантазирующего.

И еще обнаружил, что познания, накопленные за годы работы с микробиологами, биохимиками, биофизиками, превысили багаж иных авторов, сделали возможным свободную ориентацию в материале.

Так было или не так, но следующая его картина стала первой, где он выступил одновременно и режиссером и автором. В «Частной жизни нейрона» он рассказал о постижении мысли мыслью. Это была попытка суммировать накопленное знание о самой загадочной, притягательной области — человеческом мозге. Попытка прочитать таинственные связи между жизнью, движением нейрона и эмоциями, желаниями, мыслью.

В известной степени это фильм-наблюдение, подобный «Загадкам живой клетки». Та же абстрактность и хаос микромира, только вместо лимфоцитов — нейроны и аксоны. Тот же репортаж:

— Перед нами взрослый нейрон...

— Изолированному нейрону не нравится одиночество...

«О ПОЛЬЗЕ РАЗНОСТИ ПОТЕНЦИАЛОВ»
Сценарий Р. Багиряна. Научный консультант член-корреспондент АН СССР В. Скулачев. Режиссер В. Чигинский. «Леннаучфильм», 1977.

— Иногда микроцейтраферная съемка преподносит сюрприз ученым. Вот появилась откуда-то новая клетка. Приближается к группе нейронов. Соединяется с ними, а другая почему-то отделяется и уходит... Почему?

Фильм вызывал много вопросов. В кадре было видно, к а к все происходит, но непонятно, п о ч е м у. Почему один нейрон притягивает другой? Чем руководствуется? Фильм сообщал, что ученые научились регистрировать электрические сигналы от нейрона. Это знаки того, что в нейроне что-то происходит. Но что? Как клетки узнают, что им надо соединиться с теми, а не с другими нейронами?

На этом сходство с «Загадками живой клетки» кончается. Весь разговор здесь шире, масштабнее, объемнее. Здесь и информация о работах ученых всемирно известного биологического центра в Пущино и генетических лабораторий в Киеве.

Это был весьма схематичный, но все-таки выход на то, к а к ученые пытаются понять законы жизни нейрона. К сожалению, в этой картине ученые безымянны. Словно им просто не хватило в фильме места. Жаль. Думается, что вместо красивых фотосимволов из жизни людей ту же функцию — и поэтическую и смысловую — могли бы исполнять конкретные ученые. Такое впечатление, что режиссер побоялся повторить прием, оправдавший себя в предыдущем фильме.

И еще хочется остановиться на двух аналогиях, которые использованы автором-режиссером. Одна из них, на мой взгляд, очень точна и доходчива, хотя существует лишь в тексте. Это размышления об элементах-кирпичиках нервной ткани, которыми располагают многие живые существа, и об архитекторе, который складывает из них разные строения сообразно с запрограммированной целью...

Другая аналогия, проходящая через весь фильм, — красива, но назойлива и неточна. Это попытка установить общие закономерности между миром нейронов и космическим миром. Как поэтический образ это вполне приемлемо и, быть может, даже хорошо, хоть и не очень оригинально (космос становится весьма расхожим поэтическим образом в кино). Однако попытка сделать аналогию более глубокой («звезды, галактики объединяются, устанавливают связи»... «стремление к объединению — закон бытия») не выдерживают критики. Тут Чигинскому изменяет чувство меры и, что особенно огорчает, чувство реальности, научной основательности. Мало того, эта аналогия и попытка установления общих законов бытия живого и неживого мира противоречат его же, Чигинского, естественным и оправданным самим рассказом выводам: чем глубже мы проникаем в процессы, происходящие в нервных тканях, тем становимся дальше от общих законов; постижение мысли мыслью порождает нескончаемую цепь вопросов, которые множатся на каждом шагу.

Мы, действительно, здесь в самом начале пути. Отсюда, из этого фильма, началось в творчестве режиссера движение к осмысливанию, к обобщенным выводам, если угодно, к философии. От проблем сугубо научных, исследовательских к мировоззренческим. И родился фильм, на котором хочется остановиться подробнее.

Это — «Два рассказа о памяти», в котором В. Чигинский выступает, как и в предыдущей картине, как автор сценария и режиссер.

Чрезвычайно простая по построению и по характеру стилистики, эта картина стоит где-то между научно-популярным и документальным, между большим кино и телевидением.

Два человека, сменяя друг друга на киноэкране, не споря друг с другом, говорят прямо в камеру. Естественно, говорят по-разному, потому что один — академик Д. С. Лихачев — обращается к чувству, эмоции, вызывает сопереживание, соучастие; другой — академик Н. П. Бехтерева — объясняет физиологическую сторону явления. Каждый говорит о своем, и объединяет их только поставленный изначально вопрос: «Что такое память?»

«ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ НЕЙРОНА»
Автор и режиссер В. Чигинский. Научные консультанты доктор биологических наук Б. Веприицев, кандидат медицинских наук В. Кесарев. «Леннаучфильм», 1978.

«ДВА РАССКАЗА О ПАМЯТИ»
Автор-режиссер В. Чигинский. Научные консультанты академик Д. Лихачев, академик Н. Бехтерева. «Леннаучфильм», 1982.

Они словно по две стороны от этого вопроса. Гуманитарий, историк, философ Д. С. Лихачев докапывается до смысла понятия «память» во всех ее человеческих, общественных проявлениях. Физиолог Н. П. Бехтерева рассказывает о том, что успели на сегодня ученые в изучении механизма памяти, носителей памяти, в исследовании мозга.

Д. С. Лихачев размышляет, вспоминает, суммирует, убеждает:

— Память — это процесс. Она противостоит времени, смерти. Это форма борьбы со смертью. Память отбирает все лучшее. На ней основаны традиции...

— Жизнь на три четверти — память о старом, и только на этой основе возникает что-то новое...

— Память определяет моральный климат семьи...

— Нравственный климат народа связан с тем, насколько он ценит свое прошлое...

— Человеческая культура — это память...

Н. П. Бехтерева — ей, видимо, дали послушать, а может, и посмотреть взволнованный рассказ Дмитрия Сергеевича — улыбается, понимая ограниченность своей роли. Ей не дано возможности говорить о вещах эмоциональных:

— Для нас, физиологов...

— понять, как работает мозг...

— до самого последнего времени о памяти физиологи ничего сказать не могли...

— Комплексное исследование мозга, в том числе и памяти.

И так далее...

А Чигинский показывает эксперименты: решение задач, требующих привлечения опыта, памяти. С одновременной регистрацией импульсов активности клеток, волны ожидания, некоторых ионных процессов и т. д.

Экран демонстрирует еще один удивительный опыт переноса памяти от одного животного к другому.

Только однажды, уже в конце фильма, Наталье Петровне позволено сказать словами из той сферы, в которой размышляет Лихачев, — «о внешней памяти, которая хранится вечно и не принадлежит тому, кто ее создал».

На просмотрах и обсуждениях этого фильма раздавались недовольные голоса, обвиняющие Чигинского в пристрастии к гуманитарному началу, в просчете, который поставил Н. П. Бехтереву в невыгодное, по отношению к зрителю, положение. Она, дескать, явно проигрывает в сравнении и т. д.

Мне думается, что здесь нет пристрастия, нет просчета. Фильм задуман и реализован точно. И диссонанс двух голосов неизбежен — он отражает нынешнее положение вещей и наук. Он вызван двумя насущными и переменными проблемами, одна из которых лежит в плоскости исторической, гражданской, другая — в сугубо научной. Одна — о боли при взгляде на иные факты, неуважении к собственной истории. Другая — о малости наших знаний о самой природе памяти, о трудности познания внутренней памяти, личной, каждого человека.

Но внешнее и внутреннее — это части одного целого, имеющие общую историю и устремленные к общему будущему.

В их движении заложен пафос грядущего соединения естественных и гуманитарных наук в общую науку о человеке.

В фильме нет будущего, есть проблема и пусть не выраженная в словах, но ощутимая надежда. Но зато как тонко, стилистически чисто сделана эта линия родства с прошлым, сформированы ее истоки. Я не имею в виду прямые иллюстрации — это, на мой взгляд, не лучший путь вообще. «Пушкин — на Пушкина», «Сороть — на Сороть»... Я предпочел бы смотреть в глаза Лихачеву, когда он говорит о том, как фашисты хотели уничтожить память народа. Быть может, это вкусовое. Пусть так. Я имею в виду те краткие музыкальные паузы, которые отделяют одного рассказчика от другого и в которых также проходят две линии. Линия собственной человеческой семейной памяти героев, живущих в старых фотографиях, и линия памяти науки, медицины, физиологии, история в картинах великих художников прошлого. Это получилось. Как бесспорно получились и портреты главных героев. Прямые и простые монологи дали возможность прочитать не только их мысли, но

характеры, живой интерес к науке, увлеченность своей профессией...

Дали, наконец, добрую возможность знакомства, встречи с настоящими, большими учеными.

Как рассматривать эту картину в контексте всех работ Чигинского? На мой взгляд, только как развитие прежних. Как новое восхождение. И еще — освоение широких мировоззренческих начал при сохранении верности главной теме. Закономерно, кстати, что здесь он снова выступает и как автор и как режиссер.

К тому моменту, когда вы получите эту книжку «Искусства кино», В. Чигинский закончит новую картину. Снова авторскую и снова лежащую на стыке естественных и гуманитарных наук. Снова обращенную к исследованию тайн живого вообще и человека в особенности. Я не видел ее, но знаю — она исследует загадки сна и сновидений. И уже по самой теме ожидает быть интересной.

Вот такой пример верности, постоянства. Убеждает он или нет?

Предвижу, кто-нибудь скажет: нельзя судить однозначно. Рост происходил не только от углубления научного знания, но и от прямого накопления кинематографического опыта. И от многих других слагаемых. Все верно. Но сдержанность формы, отсутствие изыска, демонстрации собственного мастерства — это, по-моему, прежде всего от осознания первичности мысли, от уважения к знанию. То есть опять-таки результат постоянного накопления и верности теме.

Еще возражение. Материал этот интересует уже не Чигинского-режиссера, а Чигинского-сценариста. Здесь углубление, постоянство действительно необходимы. Это азбука научно-популярного кино. Правда, студии порой не от хорошей жизни потакают авторам, которые этой азбуки не знают — горазды с легкостью скакать от темы к теме на уровне сомнительных сенсаций.

Подлинный автор — специалист в ограниченном кругу научных тем. Он страхует не только от перекосов и ошибок, но прежде всего обеспечивает режиссеру диапазон подходов к трактовке темы, выбор образов, ассоциаций. Он поводырь в новом для режиссера мире. Теперь посчитаем — много ли таких поводырей, владеющих кинодраматургией, мыслящих языком кино?

Может, все-таки имеет смысл идти путем Чигинского? Если, конечно, есть к тому склонность, если есть любимая тема или круг волнующих проблем. Может быть, студиям стоит поощрять такое постоянство? Ведь в конечном счете так можно взрастить полезные всходы.

Из творческого опыта

А. Баталов

В плену у книги

Инсценировка, переложение для трубы, экранизация, гравюра с картины, телепостановка по роману — все это, по существу, перевод, более или менее сложное и точное переложение из одной формы или системы образов в другую. В любом из этих случаев неизбежны подмены средств выражения, потери одного и обретение другого. Как известно, даже самый добросовестный подстрочный перевод — это только скелет, в лучшем случае верно передающий смысл подлинника. Для простой внятности и тут необходимо поменять порядок слов или переделать целые выражения. А ведь, казалось бы, перенеси те же слова из одной фразы в другую, расставь в том же порядке по местам — и все само получится.

Но на самом деле все иначе. Сухие научные статьи, просто руководства по эксплуатации станков — и те невозможно перевести таким чисто механическим способом. Когда же речь идет о переводе художественном, где необходимо не только внятно, по порядку изложить мысли автора, но передать способ их выражения, накал чувств, обороты речи, образы, музыку стиха и все тому подобное, о штампованной точности и мечтать глупо. В этом случае переводчика не спасает даже совершенное знание обоих языков, от него требуются еще талант и вдохновение.

Таким образом, оказывается, что труднее всего передать то, что несет на себе неповторимо индивидуальные черты — манеру письма, темперамент, юмор, поэтический взгляд. Короче говоря, труднее всего переводятся совершенство, гармония, красота — как раз все то, чему мы поклоняемся в искусстве.

Если бы в переводе можно было все свести к простой символике, причем не выдуманной, а глубоко человеческой, основанной на равновосприятии мира, то, может, переводы и оказались бы точными, как ощущение, что горячее — будь то вода, утюг, воздух — ассоциируется с красными цветами, а холодное — с голубыми и синими. Но искусство, к счастью, играет столь сложными, противоречивыми образами и приемами, что красное и голубое именно волею фантазии в художественном творении скорее выступят в ролях обратных или красно-голубых. Притом в настоящем переводе все эти творческие смещения, эти тончайшие полутона должны быть не только соблюдены, не только показаны, как на диапозитиве, но и сплетены в единое эмоционально действующее произведение.

Только в этом случае наше представление о подлиннике и его создателе может оказаться если не полным, то хотя бы верным.

Можно изучить живопись по иллюстрациям, можно знать архитектуру по чертежам, можно понять содержание романа по пересказу, но все это вряд ли принесет человеку хотя бы минуту той радости, того духовного подъема и трепета, которые он испытывает от непосредственного соприкосновения с творением высокого искусства, с произведением, вызывающим столь ясный глубокий эмоциональный отклик, что оно становится частью нашей собственной души, предметом глубоко личных раздумий и переживаний.

Так вот и выходит, что, желая всего-навсего перевести какое-то чужое произведение, необходимо в той или иной мере создать и что-то свое, обладающее собственной художественной силой. «Пир во время чумы» А. Пушкина, «Лесной царь» В. Жуковского, «Фауст» Б. Пастернака, «Кармен» Ж. Бизе, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Шинель» в пантомиме М. Марсо — таковы первые пришедшие на ум примеры. Все это разные образцы классических переложений. Каждое из названных произведений замечательно само по себе, но никак не может быть поставлено на полку исто-

Журнальный вариант главы из книги А. Баталова «Судьба и ремесло», готовящейся к печати в издательстве «Искусство», публикуется как выступление в контексте дискуссии об экранизации (см. «ИК», 1983, № 8, 9, 10).

рии искусства вместо первоисточника или — что сейчас в нашем разговоре гораздо важнее — убрано с полки на том основании, что рядом существует сочинение, вдохновившее переводчика.

Все это в полной мере относится и к экранизации, и к любой инсценировке. А то обстоятельство, что в реальной жизни, в ежедневной работе редко кому случается достичь эмоциональной вершины и силы проникновения подлинника, скорее говорит о сложности подобного предприятия, чем о его безусловной неправомерности.

●

Переложение литературы на действие, на игру отличается от любой постановки пьесы прежде всего тем, что тут заведомо все и всем известно — ведь что говорят, что делают, даже что думают и о чем тайно мечтают герои — все уже дано. И потому главным становится к а к. Как сделать, чтобы Иван-дурак молодел? Как вместить в спектакль подвиги Дон Кихота? Как передать чувства Анны Карениной на ипподроме или в театре? Как выразить подозрения Пьера Безухова или его двойственное чувство к мужику? Все это вопросы воплощения, вопросы чисто «переводческие» и вместе с тем столь конкретные, что они ставят перед актером и режиссером ряд обязательных условий.

Для исполнителя это значит почти то же самое, что взяться за роль лица исторического, обладающего конкретной биографией, характером, манерами, наконец, вполне определенным обликом. Не будучи в шкуре актера, трудно себе представить, сколько ограничений, дополнительных усилий и неудобств влечет за собою такая работа. Если, взявшись за работу над еще только-только созданным драматургом персонажем, вы вполне имеете право в какой-то мере приближать его к себе, он легко может стать вашего роста, «масти» и т. д., то здесь вам необходимо идти в определенном, может быть, и не свойственном вам направлении. Более того, направление это, как уже было замечено, может оказаться и сильно смещенным от авторского и тем более отходить от него, чем явственнее образ несет на себе груз нашей читательской фантазии, чем плотнее он опутан туманом ощущений, связанных с манерой, с интонацией писателя.

Когда Иосиф Ефимович Хейфиц дерзнул попробовать меня на роль Гурова для чеховской «Дамы с собачкой», в кулуарах студии тотчас взметнулся ураган недоумений, несогласий и разочарований. До меня долетали обрывки разговоров и всяких высказываний почтенных режиссеров, из коих я понял, что не гожусь для этой работы по своему современному человеческому складу, который скорее подходит рабочему парню из «Большой семьи» или шоферу Румянцеву, но уж никак не чеховскому герою.

Мне очень хотелось работать над этой ролью — и потому, что Чехов, и в силу моей неразрывной связи с Художественным театром, и, наконец, потому, что Гуров как материал давал возможность перейти в другое амплуа, в круг совсем иных человеческих переживаний. Именно поэтому я стремился преодолеть все, что отделяло меня от роли и как-то могло смущать Хейфица. Прежде всего я отпустил бороду и стал побольше сутулиться, дабы убедить противников моего возраста в пригодности по годам. Для проб я выбрал туфли большого размера, чтобы ноги и походка казались посолиднее, потяжелее. На безымянном пальце появилось кольцо, призванное хоть сколько-то культивировать мои привыкшие к автомобильным инструментам руки.

Теперь все это кажется несколько наивным, но тогда мне было вовсе не до смеха, да и сейчас я, пожалуй, поступил бы точно так же, потому что желание всем существом сблизиться с героем и сегодня представляется мне самым закономерным актерским стремлением.

Борода моя на фотопробах оказалась отвратительно черной и выглядела как бутафорская наклейка из шерсти буйвола. Ее пришлось перекрашивать, выстригать и выщипывать много дней, во всяком случае дольше, чем делаются любые бутафорские бороды.

Иосиф Ефимович, изучив кучи писем, воспоминаний и черновиков, установил возраст Гурова, который, как оказалось, почти совпадал с моим собственным, и, насколько я мог заме-

тить, совершенно не стремился отождествлять Гурова с Чеховым.

И вот настал день, когда художественный совет, по упрямому настоянию режиссера, со скрипом, но утвердил меня на роль Гурова. Хейфиц взял на свои плечи ответственность за мое несоответствие этому образу, а я с той минуты еще больше старался стать таким, как нужно. И кто знает, как сложилась бы моя актерская судьба, если бы Иосиф Ефимович уступил меня общему представлению, закрыв перед носом дорогу в чеховский мир, в неисчерпаемый репертуар русской классики.

Началась работа. Теперь уже в костюме, который, к счастью, строили и по мельчайшим деталям собирали мои помощники, мои наиближайшие друзья — художники Исаак Каплан и Бэлла Маневич, в гриме, окончательно отработанном, тонком и сложном, я появился на улицах, где шли натурные съемки первых кадров фильма. Тут нужно сказать, что для меня начало роли всегда мучительно и трудно, а тут еще это внутреннее беспокойство за свой вид, сжигавшее последние крупицы свободы и необходимой уверенности.

О работе над картиной знали, и площадку возле аппарата всегда окружали поклонники Чехова, среди которых постоянно бывали и особенные, аккуратные петербургские старушки и старики, почти современники моего героя... Они старались деликатно подсказать Хейфицу какие-то особые детали, приметы ушедшей жизни. Конечно, говорили и об актерах, и о костюмах....

На третий или четвертый день во время репетиции я услыхал, как одна милейшая зрительница в старинных неярких кружевах с улыбкой объясняла Иосифу Ефимовичу, что человек тех, ее времен — тем паче чеховский! — любимый Антоном Павловичем персонаж совершенно не может позволить себе ходить носками внутрь! Косолапить, вот как этот современный герой! Уж что-то, но это-то необходимо соблюсти, тем более в такой прозрачной вещи, как «Дама с собачкой»!..

Хейфиц несколько раз взглянул на мои ноги, но я уже стал следить за тем, как хожу, переступая в огромных фетровых ботах, так что с того момента ему уже никогда во время съемок не бросалась в глаза моя плебейская поступь. Сознаюсь теперь, что следить за своими ногами в течение нескольких месяцев съемок, особенно во время какой-то сцены, очень противно и по-своему сложно, потому что, хочешь не хочешь, возникает дополнительный объект внимания, конечно, в чем-то сковывающий, мешающий главным заботам актера.

Я с завистью вспоминаю, как легко и непринужденно двигаются, садятся, облокачиваются настоящие герои-любовники и всякие интеллигенты, у которых, как мне тогда казалось, с самого рождения ноги и белые руки привинчены совершенно иначе, чем у меня. На мой счет острили, я отшучивался, но все принимал всерьез.

Поразительно, какую силу это общее читательско-романтическое представление приобрело надо мной. Мне даже не приходило в голову просто вспомнить, что А. Блок любил или во всяком случае ловко и сильно колол на морозе дрова, что граф Л. Толстой таскал в санках воду, а М. Зощенко был кавалером трех высших военных солдатских орденов... Отснявши зиму и сцены Москвы, группа отправилась в Ялту. Зимние костюмы сменились на летние, вместо мокрого снега и холода людей мучила жара. Ноги, освобожденные от долгополой шубы, стали еще заметнее, и уже механически я вспоминал о них всякий раз, как ступал на площадку...

В тот памятный для меня день снимали горную дорогу. Приготовления длинные, собрались рано, все устали и томились под солнцем в ожидании лошадей и экипажей. И вышло так, что именно в этот день прямо на съемочную площадку ассистенты доставили Хейфицу с невероятным трудом добытого ялтинского лодочника, старика, не только знающего старые места, но и очень часто видевшего Антона Павловича Чехова. Во времена Чехова он был лодочником, и, по странному совпадению, именно этот человек всегда перевозил у побережья двух постоянных своих клиентов, предпочитавших его лодку всем остальным. Это были Чехов и Горький.

Старик был очень древний, плохо слышал, глядел, прищурив один глаз, и потому, сидя с Хейфицем на лавочке в тени дерева, отвечал на вопросы Иосифа Ефимовича почти криком и немножко невпопад. Хейфиц спросил гостя что-то о костюмах времен Чехова и рукой позвал меня. Я оставил гримеров и направился через дорогу...

— Во-во, точно, этот похож, и бороденка... — услышал я, еще не дойдя до лавочки.

— Нет-нет, он у нас не играет Антона Павловича. Это просто отдыхающий в Ялте того времени. Он не Чехов, — объяснял старику Хейфиц.

— И точно, точно, все тогда, надо не надо, а с палочками ходили, все. Чехов-то, он, правильно, больной был, худой тоже.

— Антон Павлович и старше был, так что это не важно. Он у нас не Чехов, не Чехов, просто это то время.

— Ну верно, — заулыбался лодочник, все стараясь сказать приятное начальнику в темных очках. — Точно! Гляди, вон он и ногами-то загребает, косолапит, ну точно Чехов. Он.

Хейфиц откровенно рассмеялся и перестал бороться, а с моей души камень упал, хотя и несколько поздно. За ногами не так мучительно, но все-таки я старался следить до конца фильма.

Однако сила человеческого представления о своем, созданном в читательском воображении литературном герое сильнее документов, доводов разума, воспоминаний очевидцев. В нашем деле лучше помнить о ней, понять, откуда, из чего сложилось, чем питается такое устойчивое, хотя, может, и неверное и не соответствующее книге представление. Для зрителя оно реально и возникает при первом появлении артиста.

Но и не столь противоположные ощущения образа героя порою уводят в сторону от истины или авторского замысла. Примером того, сколь они сильны и влиятельны, может служить даже сценическая история Гамлета. Замечательно тонкое, бьющее в нос зрителю, желающему видеть красивеньких героев, представление самого Шекспира не устояло перед восприятием поколений. Шекспировский Гамлет немолодой, а по тем временам совсем немолодой, тучный, страдающий одышкой человек, воплощение знаний и глубочайших противоречий, которые ведомы только герою, способному сопоставить вечные законы мироздания с самыми простыми явлениями жизни.

Но вот уже несколько столетий он является нам то хрупким бледным юношей, то мстителем с рыцарской осанкой, то безумцем с горящим взором — каким угодно, но не таким, каким предлагал играть его Шекспир. Ни волна дегероизации, ни сложнейшие построения интеллектуального театра и кинематографа, ни поиски в подсознании не смогли до сих пор освободить Гамлета от черт сценического героя, навязанных ему фантазией поколений.

●

Итак, хотим мы того или нет, но при любом переложении должно возникнуть новое произведение, достоинства которого будут убеждать и покорять публику уже иными, присущими данной форме средствами и при этом еще совпадать с тем эмоциональным впечатлением, которое сложилось в душе большинства знакомых с подлинником людей. Это сложное правило почти неисполнимо по всем пунктам, и созданный по такому рецепту спектакль, может быть, тоже наткнется на неприятие какой-то части публики, но тем не менее история подтверждает, что именно здесь скрывается настоящий успех второго рождения.

Чем более своеобразен язык, на который переведено литературное произведение, тем очевиднее примеры, которые можно вставить в хрестоматию по переложениям. Симфоническая поэма «Прометей», балет по роману «Собор Парижской богоматери», опера «Евгений Онегин», пантомима на основе японских сказок, наконец, романсы, баллады, кантаты — все оживает и входит в историю соответствующих форм только тогда, когда это удалось само по себе, имеет самостоятельную ценность и радует людей как подлинное творческое откровение. Причем во всех случаях удачи подобных превращений первостепенное значение, конечно, приобретает не буквальное соблюдение первоисточника, а то, насколько композитору, балетмейстеру, ис-

нолнителю удалось новыми средствами выразить самую суть образа или, точнее говоря, пробудить в зрительном зале чувства и мысли, близкие тем, которые возникают при чтении книги и мало-помалу откладываются в памяти каждого человека как собственное эмоциональное впечатление, оставшееся от встречи с литературным героем. Именно это, пусть не столь уж конкретное и точное в деталях, но зато яркое, живое ощущение образа позволяет людям угадывать его черты в самых невероятных, проявлениях, в формах, бесконечно далеких от словесного выражения. Классическое тому подтверждение — любое музыкальное сочинение на известный вам сюжет, иногда и сюжета не нужно, достаточно только имени, двух слов названия...

Сочетание звуков творит образ, пробуждает в слушателе ощущение его драматического развития, создает настроение, рождает ответные чувства и мысли, вполне определенно связанные с тем, что словами выражал поэт. Для человека, далекого от мира музыки, такой способ изображения литературного героя, его судьбы и терзаний, наверное, показался бы издевательством, мистикой или сеансом гипноза. Но потому-то мы и считаем музыку царицей искусств, что она, и только она, способна порождать образы безмерно сложные, прекрасные, близкие человеческим чувствам и в то же время свободные от плоти и глупого сходства с реальным миром.

Простое подражание натуре, формальное соблюдение авторского порядка повествования оказываются необязательными даже в балете, где герои обретают человеческую плоть живых исполнителей. Нас совсем не смущает, что костюм знакомого персонажа более приспособлен к танцу, чем к подробному описанию, данному в книге, а раздумья воина перед боем превратились в цепь стремительных прыжков. Мы легко читаем на другом языке, мгновенно улавливая не только сходство, но и накал чувств и сложность драматических столкновений. В памяти благодарных зрителей навсегда остаются не движения, не те утопающие в аплодисментах, безукоризненно отработанные танцевальные куски, которыми измеряются балетная техника и мастерство, а прежде всего человеческие образы — Джульетта Г. Улановой, Кармен М. Плисецкой, Меркуцио А. Кореня, Красс М. Лиепы.

По мере того как примеры перевода в другое искусство будут приближаться к форме самого литературного произведения, эта наглядность успеха или провала перевода будет теряться и станет почти неуловимой в тот момент, как вы услышите спор о декламации стихов, что, заметим сразу, тоже есть способ переложения или инсценировки, могущей очень существенно изменить подлинник.

Не обладая откровенно условным языком, драматический театр или кинематограф вроде бы гораздо ближе литературе. Но тем не менее, когда образы романа становятся игровым материалом, перед режиссером и исполнителями возникают те же трудности, теоретические проблемы и практические препятствия, которые существуют на всех переправах, соединяющих владения классических муз.

Чаще всего дискуссии и статьи, касающиеся инсценировок или экранизаций, приобретают у нас характер этический, и страсти разгораются вокруг мнений, высказанных по поводу переложения классики.

Сколь дозволено ее искажать?

Как вместить автора в форму представления?

Не нарушено ли в данном случае величие подлинника?

Обращения к классике, сколько бы они ни были заметны и важны со всех точек зрения, это все же только эпизоды, островки в океане всечасно перелагаемых на все лады произведений. Мало того, если отобрать все, что в области классики бесспорно удалось и сегодня почти общепризнанно, то получится довольно сжатая схема требований и подходов, которые оставляют в стороне множество насущных практических вопросов, возникающих в этой области ежедневно.

Когда посчастливилось создать впечатляющее, эмоционально действующее представление — отклонения от подлинника как бы окуплены и они по-разному оправдываются; когда же рождение чего-то цельного, самостоятельно-

го не состоялось — мгновенно возникают вопросы: почему это есть, а того нет? Да как вышло, что тут скучно, хотя там увлекательно? В конце концов, частности сводятся к выяснению того, сколь новоявленное произведение бросает тень на фигуру классика. Честно говоря, мне эти споры кажутся несколько надуманными, потому что никакой плохой постановкой Шекспира невозможно поколебать его величие, и даже глупо требовать, чтобы самодеятельный коллектив отказался от постановки «Гамлета» на том основании, что кто-то где-то играет лучше.

Поставив сцены из «Войны и мира», опять-таки трудно, даже при желании, нанести ощутимый урон Льву Николаевичу, так как во всех подобных случаях переложение начинает действовать вроде бумеранга и неизбежно бьет по незадачливым соавторам, обнаруживая их собственную несостоятельность.

Таким образом, вопрос заключается не в том, как можно, а как нельзя перекраивать классика, а в том, что из этой попытки получается в конечном результате. Если же перед вами откровенная спекуляция, то о ней и говорить нечего, а если серьезная попытка оживить образы хрестоматийных героев, то она даже при неудаче отвечает на ряд вопросов, связанных с воплощением произведения. И тут все может пригодиться, если не для спасения того, что уже сделано, то хотя бы как важный урок на будущее.

Должен признаться, что, будучи верным учеником Художественного театра и имея возможность с раннего детства вращаться в писательской среде, я сам, пожалуй, чересчур боюсь отклониться от автора и потому являюсь старомодным консерватором во всех случаях, когда речь идет о классике. Но, побывав, если позволительно так сказать, внутри этих переложений, я доподлинно знаю, что простое, даже очень добросовестное соблюдение оригинала никоим образом не гарантия успеха. И это практическое знание заставляет меня с крайним недоверием относиться, например, к похвалам, связанным с бережным отношением к авторскому слову. Всегда подозреваю, что за такой оценкой стоит унылая невозможность сказать что-то живое о самой работе, о ее художественном строе.

●

Всякая переделка классики — пример столкновения движущегося действия с магией начертанного слова, но притом примеры эти — не повторение, а всякий раз какая-то новая грань, отражающая и особенности времени и те изменения, которые происходят в драматическом искусстве. Иначе говоря, даже полное собрание примеров при всем желании не даст вам ответа на то, как следует поступить сегодня, принимаясь за постановку для современного зрителя.

Перед живой стихией публики опыт прошлого оказывается почти бессильным грузом. И дело не только в том, что зритель, как вода у берегов реки, постоянно меняется, унося в прошлое своих кумиров и симпатии, но еще и в том, что само классическое сочинение постоянно обновляет свои связи с людьми, обретая новое, характерное для данной эпохи звучание. Да и в жизни одного человека оно с годами читается заново.

И все это, конечно, имеет прямое отношение к характеру исполнения и выбору акцентов и лейтмотива.

Сравнивая разные экранизации, разные инсценировки, даже просто чтецкие композиции, мы никак не получим разумно восходящей на графике линии. То взлет, то провал, то плавный подъем и вдруг — обрыв. Точно все эти работы строились на разной основе и то, что было достигнуто вчера, на том же самом материале, не имеет никакого отношения к сегодняшней попытке. Бесчисленные постановки по Достоевскому и стоящий особняком фильм Куросавы. Толстой, сыгранный всюду и всеми, от любителей до звезд мирового кино, — и вдруг «Холстомер» в БДТ имени Горького, Холстомер Лебедева. И все вроде бы поучительно и многообещающе для следующих шагов, но... тотчас повторенный спектакль в Америке успеха не имел.

●

Участвуя в экранизации Горького, я имел возможность не раз пересмотреть фильмы и разные инсценировки по книге «Мать». И се-

годня, встречаясь с новыми, уже вполне современными версиями, вижу, что перед исполнителями вновь и вновь возникают, хотя и в несколько преображенном, современном свете, все те же трудности перевода...

Немая лента Пудовкина, где главную роль играла Барановская, а Павла — Николай Баталов, представляет собой совершенно законченное, по всем статьям соразмерное кинопроизведение. Картина обладает столь определенной, именно кинематографической выразительностью, что грубейшие с точки зрения горьковедов искажения книги здесь совершенно неистребимы, так как зачастую являются главными эмоциональными пружинами развития действия. Пудовкин и не пытается растолковать зрителю средствами немого кино куски авторского текста, а просто меняет ход сцены, скажем, эпизод ареста, заставляя героев совершать поступки, которых у Горького они не совершают. Однако это вовсе не выглядит искажением или, пользуясь терминологией сцены, «отсебятиной», насилием над автором. Слишком уж убедительна, неотвратима логика фильма и логика его персонажей, которые, обретя на экране актерское воплощение, дополнили горьковские фигуры множеством мимолетных собственных подробностей, столь точных и выразительных, что они кажутся совершенно обязательными.

Тут-то и начинается чудо настоящего перевода — все эти не горьковские детали, новые драматургические сплетения, экранный, а не письменный ритм повествования — все, словно волна, естественно и легко несет в себе суть горьковского сочинения и, кажется, передает ее в самом подлинном, первозданном виде.

В свое время фильм потрясал зрителей, захватывал, убеждал, и они не то что прощали, а попросту забывали о расхождениях с книгой, о чем красноречиво свидетельствуют многие и многие письма, полученные актерами после выхода фильма.

Несравнимо ближе к тексту книги был сделан сценарий «говорящего» фильма, за постановку которого взялся Марк Семенович Донской. 1954 год, совсем иные времена, совсем другой кинематограф, другие и требования к этой постановке. За всю свою жизнь я не видел более тщательной, продуманной во всех деталях подготовки к съемкам и такой самоотверженной, напряженной работы, какую проделали члены этой огромной группы во время экспедиции, заботясь о каждом костюме, о каждой мелочи в реквизите, о каждой реплике для массовки.

В том сезоне Московский Художественный театр тоже готовился к работе именно над романом Горького, предполагая к пятидесятилетию революции 1905 года выпустить спектакль с Тарасовой в главной роли. Как актер театра, я имел возможность познакомиться и с этой сценической версией книги, и, конечно, рядом с возможностями кино театральное пространство казалось тесной площадкой, неизбежно теряющей важнейшие куски уличного действия и жизни заводской окраины. Но как ни странно, роль Матери будто бы и не страдала от этих потерь. Сцена по-своему концентрировала внимание на фигуре Ниловны, придавая каждой ее фразе особое значение и чисто театральную приподнятость.

Зная актерский почерк Тарасовой, можно было предположить, что спектакль приобретет некоторые романтические, в общем-то вполне близкие горьковским сочинениям черты. Таким образом, спектакль обещал получиться горьковским по духу, но значительно отличающимся от пьес, давно идущих в репертуаре театра. Так сама инсценировка и данные Тарасовой заведомо приближали эту версию к фильму Пудовкина, к той героической, приподнятой тональности, которая отчетливо видна и в построении многих кадров, и в манере игры Барановской.

Прекрасно зная все это, Донской приглашает на роль Матери Марецкую — актрису, обладающую огромным человеческим обаянием, теплотой и теми народными чертами, которые придают ее киногероиням неотразимую подлинность и земную силу. Нетрудно догадаться, что Донской рассчитывает, пользуясь возможностью во множестве эпизодов следить за Ниловной, показать на экране развитие ее образа, постепенное превращение забитого, темного

существа в открыто вставшую на сторону революции женщину.

Расчет казался совершенно точным. Марк Семенович Донской — всемирно известный постановщик именно горьковских фильмов. Вера Петровна Марецкая — любимейшая народом актриса, уже сыгравшая свои знаменитые роли простых женщин в фильмах Ф. Эрмлера, А. Зархи и И. Хейфица. Таким образом и тот, и другая всею логикой творческой жизни будто нарочно подготовлены к работе на фильмом «Мать».

Сценарий выверен до запятой, но Донской и во время съемок окружен консультантами, специалистами по Горькому, по быту, по истории. Как свидетель каждого дня съемок могу сказать, что работали Донской и Марецкая невероятно дружно, с юношеским увлечением и полной отдачей сил. Описанные Горьким улицы, заводской двор, подлинные вещи и декорации — все служило им источником вдохновения и творческой радости. Многие кадры этого фильма могут и сегодня служить образцом точного воплощения горьковской прозы, и Марецкая в роли Ниловны кажется мне гораздо более убедительной, подлинной фигурой, чем Барановская, у которой основу роли все-таки составляли типичные для немого кино открыто драматические моменты, более свойственные героиням классического репертуара, чем простой русской женщине.

Картина Донского имела счастливую зрительскую судьбу, прошла во множестве стран, Марецкая получила немало похвал и высокие призы за роль. Но вместе с тем того взлета, который мог бы сделать этот фильм главной работой Донского, не случилось. При всех частных достоинствах, о которых не раз говорили критики, эта лента не стала до конца самостоятельным кинематографическим произведением — уж слишком отчетливо в ней проглядывают страницы книги. В отличие от ленты Пудовкина, этот фильм развивается не сам по себе, не по законам экрана, а как бы идет вслед за словом, подчиняясь законам литературного построения. Иными словами, близость к тексту, безграничная добросовестность, желание сохранить и воплотить возможно больше из того, что есть в книге, подавили собственное дыхание фильма, не дав возможности литературным образам превратиться в экранных героев.

Незадолго до смерти Марка Семеновича мы как-то вновь заговорили с ним об этом фильме, вспоминая счастливые дни работы на Волге.

И он стал поразительно подробно изображать сцены, вернее, свое впечатление от их просмотра по телевидению. Меня удивило, что этот человек, несмотря на свой почтенный возраст и огромный кинематографический опыт, спустя много лет где-то в глубине сознания все еще сопоставляет свою давнишнюю работу с тем, как сегодня делаются фильмы и как их смотрят люди телевизионного поколения. А может быть, и в самом деле ему уже тогда виделся подробный, неторопливый, точный во всех деталях кинороман о судьбе матери, о ее любви к сыну, о постепенном пробуждении сознания и человеческого достоинства. И действительно, теперь на наших глазах такая форма, почти противоположная пудовкинскому фильму, уже возникает, уже собирает миллионы зрителей у экранов телевизоров.

●

С развитием телевидения, его форм и художественных приемов ныне на наших глазах уже появился новый, на мой взгляд, очень многообещающий способ показа литературы, а именно многосерийный фильм. Здесь впервые легко осуществимы многие казавшиеся для экрана и сцены головоломными требования, и прежде всего требования, связанные с точностью приближения к подлиннику.

Заранее хочу высказать одно ехидное замечание, касающееся авторов. По злой иронии, именно эта форма более, чем что бы то ни было другое, способна разоблачить несостоятельность литературной основы, обнажить ее органические недостатки. Так, просто длинное оказывается тут невыносимо тягучим и занудным, несмотря на обилие персонажей и микросюжетов, а пустые болтли-

вые диалоги превращаются в мертвые статуарные кадры.

Когда же работа связана с классикой, то у постановщиков действительно возникает возможность сократить потери текста до минимума и преподнести зрителю почти точный слепок произведения.

Дело это еще не очень освоено, но лучшие наши и зарубежные попытки дают право уже сегодня говорить о начале создания некоего «всемирного хранилища визуальной литературы». Беда, если кому-то это хранилище заменит литературу, и слава экранизаторам, если это хранилище притянет к страницам классики новых читателей. И все-таки даже в этом случае капризы перевода на язык телевидения и сложившиеся представления о книгах и героях требуют творчески, почти заново решать все, что связано с изобразительным рядом, включая сюда и данные исполнителя, приемы съемки и характер монтажа. Само собою отпадают вопросы, касающиеся выбора кусков: почти все налицо; вопросы о месте персонажа в общем ряду образов — он занимает столько места, сколько ему отведено, и т. д., — но оказывается проблематичным все, что связано с воздействием той или иной фигуры, с впечатлением, которое оставляют кадры, посвященные природе, раздумьям или воспоминаниям героев.

И как всегда, в определенный момент после просмотра всех серий зритель раздумывает над тем, похоже это или нет на то, что он читал когда-то в книге. Казалось бы, как ни поворачивай, все сходится к требованиям точности воспроизведения, соблюдения авторской мысли и предложенного им порядка. Но при этом даже в случаях удачи мало и редко кто берется объяснить, почему что-то удалось, как достигается эта точность перевода, чем обеспечено второе дыхание произведения.

Часто «с живой картины список бледный» строгие литературоведы принимают охотнее, чем живые взрывные экранизации, полагая, что школьная точность дороже, чем более свободное, но зато эмоционально заразительное переложение.

Мы верим ученым и терпеливо выслушиваем их, а сами, как зрители или как исполнители, ждем встречи именно с полнокровным новым произведением, так как только оно, строго говоря, имеет право на существование в репертуаре, в ряду радостных открытий зрителя.

Унылые хрестоматийные переложения остаются в лучшем случае чем-то вроде школьного пособия или иллюстрации для литературных вечеров, а живые собирают публику, исторгают слезы и смех и, как непослушные дети, живут своей собственной, завидно скандальной жизнью. И никому никогда не удалось даже приблизительно составить свод тех правил, следуя которым, артисты могли бы наверняка прийти к той идеальной точке, где сходятся все строгие требования и живые законы игры. Потому-то, как уже было сказано, всякий раз почти все приходится начинать с самого начала и решать старые задачи, как только что возникшие препятствия. А где-то в вышине, над головою у того, кто берется за работу по классике, маячит эта конечная оценка, это простое «похоже — не похоже».

Поскольку телевидение волею судьбы сегодня является наиболее молодым партнером литературы, одинаково смело открывающим страницы классических и современных произведений, именно там, на голубом экране, обретают популярность, а вместе с тем и право на существование самые неожиданные способы выражения авторской мысли. Даже транслируя какое-то традиционное, созданное для подмостков произведение, телекамера уже в силу своей избирательности придает слову и действиям исполнителей особый характер, иную и даже, я бы сказал, неповторимую окраску.

Почти никогда не попадающие в поле зрения художественной критики учебные, научные и документальные программы тем не менее представляют собою огромное поле деятельности для всякого рода исполнителей, ежедневно экспериментирующих со всеми формами литературы. Разыгрываются отрывки из классических сочинений, в форме диалога являются воспоминания военачальни-

ков, стихи звучат, сплетаясь с кадрами хроники, сказки оживают в рисунках детей — невозможно и перечесть все уже испытанные в этих передачах комбинации воплощения печатного слова, а ведь, кроме всего прочего, тут заключены и сотни разного рода актерских работ, приемов, приспособлений, которые существенно влияют на наше восприятие.

Если учесть все переделки, переложения, инсценировки и экранизации, постановки на телевидении и передачи радио, то нетрудно заметить, что мы живем в мире, наполненном разного рода исполнениями, для которых ежедневно перекраиваются сотни сочинений. Естественно, что формы самих представлений влияют одна на другую и теряют свои первоначальные границы. Балет вторгается вместе с Плисецкой в тургеневскую передачу, мюзикл захватывает Бернарда Шоу, пантомима — гоголевскую прозу и так далее.

Теперь, вспоминая свои работы, я с удивлением вижу, что они, за редким исключением, переложения. Толстой: экранизация, радиопостановка, чтение; Чехов: экранизация; Булгаков: экранизация; Достоевский: экранизация, радиопостановка — и так всю жизнь, включая сюда и работу со студентами, потому что опорой в учебной работе опять-таки являются всякого рода переделки для сценических показов.

●

В каком-то смысле уважаемые сочинители упустили из рук собственное детище, и на хорошем спектакле пантомимы им остается только скромное место зрителей, как и на стадионном представлении при десятитысячном скоплении публики. Можно сказать, что и там есть кто-то, кто написал сценарий, дал ход празднику. Конечно. Но теперь уже этот человек с пишущей машинкой в гораздо большей степени является исполнителем, чем те, кто выступают перед публикой. Теперь этот автор уже ломает голову над тем, как соединить рекордные трюки фигуристов, ради которых соберется зритель, в какой-то сюжет. То ли «Бахчисарайский фонтан», то ли «Мишка на Севере» — что больше в данном случае подойдет.

Но, с другой стороны, отсутствие специальной основы толкает исполнителей на эксперименты, при которых основой действия становятся самые неожиданные, вроде бы «неигральные» сочинения. Спектакль на основе стихов, диалоги, составленные из подлинных писем, документы суда, прочитанные по голосам, многое другое.

Я вспоминаю обо всех этих случаях и видах нашей работы потому, что сегодня в творческой жизни любого актера они переплелись и образуют круг вопросов, никак не ограниченных, скажем, рамками только инсценировки или только экранизации классики. Ведь одно добавление к роли внутреннего монолога (в кино, а теперь и на сцене) повлекло за собою огромное количество приспособлений, новых приемов игры, требующих от исполнителя и новой техники, и несколько иного подхода к роли.

Возникая в разных работах и совершенно несхожих условиях — на радио, на эстраде, на съемочной площадке, перед телекамерой, новые приспособления сами собою складываются в то, что мы называем современной манерой исполнения, что представляет собою тот язык, посредством которого актер передает публике литературный материал, доставшийся ему в виде роли. Более того, поскольку речь идет о приметах современного исполнительского языка, бессмысленно делить его на авторские, режиссерские или актерские изображения, потому что хотя они кем-то, когда-то и предлагаются впервые, но, попав в круговорот повседневной работы, мгновенно становятся общим достоянием. Так и «внутренний монолог», о котором мы заговорили, существовавший еще совсем недавно только в двух-трех классических формах, теперь превратился в самое благоприятное для проявления авторского «я», но и самое модное режиссерское и любимое актерское средство выражения того, что казалось чисто литературным достоянием.

Наверное, предтечей того, что мы теперь считаем внутренним монологом, могли бы считаться и пояснения античного хора, и обращения героя к богам. Внутренний монолог

был на театре всегда, принимая обличия того театра, на подмостках которого выступал герой. Может быть, строгий критик согласится, что в гамлетовских рассуждениях нетрудно найти истоки любого проявления сокровенной жизни героя. А позже внутренний голос вдруг забавно прорезался в оперетке и водевиле. Ведь реплика «Ах, черт возьми, я, кажется, опять промахнулся», по существу, тоже сокровенная мысль персонажа, которую сегодня актеры произносят как известный всем «а парт». Эти реплики, обращенные в зал, раскрывали перед публикой истинные мысли действующих лиц еще во времена итальянской комедии масок и служили как бы пояснительным авторским текстом в особо запутанных ситуациях.

Но вот «Воскресение» Л. Толстого на сцене МХАТа и роль Автора в исполнении В. Качалова. Сколько ругани и споров вызвал этот, по нашим временам невинный, ход инсценировщиков! Рухнула четвертая стена — основа всех открытий Станиславского! — писали блюстители театра. Миманс вместо игры, домашние чтения с картинками — говорили другие. Но спектакль шел, и выкроенный по меркам сцены Толстой все-таки непосредственно присутствовал в действии.

Теперь, когда случается браться за работу, связанную с постановкой или просто чтением классики на радио или в телевизионном цикле передач, трудно себе вообразить, чтобы кто-то — автор монтажа, редактор, режиссер или актер — мог возразить или даже подумать о том, чтобы обойтись без авторского текста. Именно он является главной пружиной, источником внутреннего напряжения всех вроде бы случайно оброненных слов в телевизионной версии «Героя нашего времени», поставленной А. Эфросом, да и во множестве радиопостановок, созданных по самым современным произведениям.

Однажды во время монтажа радиопередачи нам понадобилось отслушать игровые сцены, то есть только диалоги, причем, конечно, состоящие из точных авторских реплик. При записи этих кусочков у микрофона передо мною, так как я был режиссером, все время лежал полный текст с ремарками и отступлениями автора. А теперь я впервые услышал их в форме чистого диалога. Прекрасно исполненные роли, живые интонации делали отрывки почти зримыми, но притом они казались только легкими ширмами, скрывающими то, ради чего были исполнены. Я невольно вспомнил, как сам играл одну из сцен в Школе-студии МХАТ, конечно, в чистом виде диалога, и как мучительно пыжился, стараясь выразить второй план, драматизм, проистекающий из самой встречи этих людей, ту внутреннюю боль, которую должно было вызывать каждое слово партнерши. Помню, отрывок получился невыразительный, а главное, начиняя каждое слово текста переживаниями, я, видимо, убивал их естественное звучание и потому сам превращался в говорящего манекена.

И вот теперь, прослушивая пленки, я завидовал той гибкости, тому многообразию и живости, с которыми актеры вели сложнейшую сцену. Говорили они те же самые реплики, что и мы в учебном отрывке, но теперь за их спиной, точно гигантский экран, стоял авторский текст, который с идеальной точностью увеличивал нужные детали и важнейшие слова.

Но есть еще и другая, как бы сказать, внутренняя, уже совсем невидимая постороннему взору сложность превращения текста в звучащий, зримый образ. Обретая в исполнителе человеческую плоть со всеми ее живыми особенностями, словесное творение писателя, даже сами слова тотчас оказываются в плену конкретной исполнительской натуры, которая обладает вполне определенными особенностями и своими чертами. И уже при этом самом простом сложении многое из того, что в тексте кажется совершенно естественным и логичным, вдруг становится нескладным, словно черта, приставленная от какого-то другого лица.

Только работая, произнося текст, скажем, Льва Николаевича Толстого, можно по-настоящему ощутить, а потом и понять, сколь различны у каждого великого писателя речи персонажей, являющиеся частью прозы, и

реплики, написанные для героев пьесы. Вырезанная из книги прямая речь порою в десять раз сложнее для чтения, чем самые длинные и запутанные периоды философских рассуждений из этой же главы. Оказывается, репликам из романа для живости и органичности иногда нужны не столько интонация, игра актера, сколько пояснительные окружающие слова. Поэтому работа с диалогом, перевод его в игровую сцену нередко становятся камнем преткновения, предметом мучительных, долгих споров и взаимных упреков между актером и автором экранизации или консультантом.

Вполне понятно, что каждое прибавленное к тексту слово — это то, что может легко превратиться в никому не нужную «отсебятину». Но в то же время восклицание героини, лишенное пояснительных слов и авторского отношения, порою никак не может выразить того потрясения, которое она переживает в этот момент. Если верно, что мысль, произнесенная вслух, это уже не мысль, то чувство, выраженное на бумаге, даже в очень точных словах, и то, что на самом деле испытывал человек (или актер, произносящий эти слова), нередко оказываются почти несовместимыми. Порою случается, что слово, оторванное от листа, вдруг становится препятствием для выражения того, что в нем заключено, что ясно читается в тексте. Ради достижения того же самого впечатления, которое производит на читателя этот кусок в книге, актеру, может быть, придется наново отыскивать и приспособления, и звуковую окраску, хитрить, изворачиваться, прибавляя вздохи, рыдания, жесты, хотя, по автору, все это вроде бы совсем и не нужно. Взаимоотношения персонажей в таком случае становятся плоскими, невыразительными, и вся сцена при этом теряет обаяние, особенность авторского взгляда.

Говоря об удаче или неудаче переложения, нам порою и в голову не приходит, как велика разница между сыгранным и написанным словом. А между тем ежедневная актерская работа более всего состоит из преодоления этой невидимой читателю разницы. Как бы хитро, умно, точно ни была составлена композиция или написан сценарий, решающим все равно остается этот момент непосредственного перехода, вернее, переселения слова, чувства, образа в иную среду, в иной мир. При этом ничто не может быть передано автоматически или отражено в простом зеркальном виде. Только в момент игры — это знает любой исполнитель или режиссер, — именно в этот момент и начинается собственно инсценировка. Знает и то, что конечное, страшное, но всегда желанное столкновение с публикой не может состояться или, вернее сказать, не должно бы состояться, если воплощенная актерами версия не более, чем чтение, даже пусть хорошее чтение по голосам.

В таком случае на премьеру должны бы собраться только те, кто понятия не имеют о сочинении и сочинителе и пришли узнать содержание вещицы. А ведь заветная мечта всякого взявшегося за переложение художника, как мы уже заметили, состоит в том, чтобы сотворить и самому нечто достойное удивления, заметное в том роде искусства, которым он занимается. Иными словами, не стоит и браться за пересказ, если в нем зритель или слушатель не обнаружат того, что еще глубже, еще объемнее выражает чувства героев, стремления и мысли автора произведения.

И спектакль, и мелодекламация, и короткий или многосерийный, дотошно подробный фильм, созданные по самой читаемой книге, только тогда станут событием, привлекут к себе зрителя, когда в них по ходу развития действия будет открываться что-то новое, непостижимое в чтении. И, конечно же, это новое, впечатляющее и что-то родственное творческому откровению скрывается прежде всего в самом подходе к воплощению, в приемах постановки и исполнения, в неожиданных способах изображения литературного материала.

Ведь, строго говоря, открытие нового — будь оно в пьесе, когда-то поставленной, или в знакомом романе — все равно заключается в том, что зритель или слушатель, вновь со-

прикоснувшись с теми же мыслями, ощущениями, образами, обнаруживает в них какие-то ранее ускользнувшие от него при чтении новые черты, подробности, мотивы, подспудные движения. Нечто подобное случается и в нашей обыденной жизни, когда вдруг после грозы, или на рассвете, или в день первого снега знакомый по всем деталям, давно застывший в памяти пейзаж за окном вдруг предстает ожившей, невиданной картиной, полной неизвестно откуда взявшейся гармонии и настроения. Там, напротив, ничего не изменилось и не сдвинулось с места, но тем не менее преобразилось, слилось в единое видение, где все притягивает свежестью и новизной. Такое новое открытие знакомого тем более поражает, чем привычнее и узнаваемее предметы и лица, участвующие в превращении.

Поэтому, сколько бы хитро ни перекраивали автора, как бы (даже очень эффектно) ни ломали первоначальное произведение, ошарашивая зрителя всяческими дополнениями и отвлечениями, но если общая картина жизни именно этих, уже встретившихся когда-то персонажей будет нарушена, самое сильное впечатление от постановки все-таки останется само по себе и не осуществится таинство превращения, радость нового открытия.

Так, на одной стороне честной неудачи стоит скучная, хотя и верная фотография книги, а на другой — шумное разрушение ее во имя успеха самого предприятия, во имя искусственного, механического создания той новизны, новизны любой ценой, которая необходима всякой новой версии. Понятно, что если вы пришли поглядеть на березу, а вместо нее вам показали полено с листочками от других деревьев, то вы не посетуете на отсутствие свежих впечатлений, хотя березы и не увидите.

В разные времена то одна, то другая крайность кажется нам более приемлемой и допустимой, а захватывающее, подлинно второе рождение всякий раз преподносит свое собственное, единственно точное, неповторимое решение, при котором мы почему-то не замечаем неизбежных деформаций и в каждой вновь возникшей черточке находим сходство с давно возникшим собственным впечатлением. Спору нет, путь к такой удаче неизмеримо длиннее, а главное, изнурительнее и опаснее всех других. Он не сулит ни безотказного успеха, ни предварительного скандала для приманки широкой публики, да и просто отнимает уйму сил и времени.

Но все-таки и в наш век, несмотря на мгновенную смену мод, кумиров, приемов, такое создание, вместившее в себя и обаяние поэта и силу представления, как ручная работа краснодеревщика, мало-помалу проявляющего своим мастерством всю тайную красоту благородного дерева, — такое создание остается вершиной искусства художественного воплощения.

Интервью между съемками

Гурген Тонунц

Радость трудных задач

Кто-то сказал, что актерский талант можно уподобить айсбергу — видимая его часть во много раз меньше невидимой. Не так уж часто режиссеры кино соглашаются «нырнуть» и обследовать эту невидимую часть наших возможностей. Зато как нещадно эксплуатируется видимая часть того или иного дарования! Удачно сыгранная роль становится порой, как это ни парадоксально, несчастьем в актерской судьбе. Следуют предложения сыграть аналогичные роли, и если актер их принимает, то вскоре «приедается» и режиссерам, и зрителям, и предложений сниматься становится все меньше и меньше. Если же актер не принимает подобных приглашений, ему приходится ждать появления смельчака режиссера, который рискнет попробовать актера в новом качестве. Ждать приходится очень долго, и не все это умеют — ждать...

Актер — всегда неповторимая индивидуальность, со своими особенностями, специфическими методами работы. Один сразу берет роль «за рога» и в короткий срок достигает «съемочной кондиции». Другой работает медленно, процесс вживания в образ у него более длительный. Но технологический процесс кинематографа не дает актеру времени на репетиции, на подготовку к съемкам. Вся съемочная группа — операторы, художники, костюмеры, бутафоры — имеет подготовительный период, длящийся порою месяцами. Актер же узнает о том, что он будет сниматься в данном фильме, накануне съемок, так как согласно существующим порядкам худсовет утверждает кандидатуры актеров в конце подготовительного периода. Времени для репетиций и для поисков фактически нет. Бывает, что актер только после нескольких месяцев съемок начинает чувствовать себя «в образе», но сколько уже потеряно — и безвозвратно! — в тех сценах, которые отсняты.

Нередко актеру достается от критиков и от зрителей за то, что он снялся в неудачном фильме или неудачно сыграл роль. В основном достается за дело. Но есть нюансы, о которых не знают зрители и критики. Согласно положению, штатные актеры студии обязаны сниматься в любых ролях, предложенных студией. Отказаться от роли могут, да и то с трудом, лишь очень именитые актеры. А неименитый этой возможности не имеет. Но ведь так он никогда и не станет именитым, потому что если он снимется несколько раз в бесцветных ролях в плохих фильмах, его в дальнейшем вряд ли кто пригласит на роль интересную и сложную.

Бывает и по-другому. Актер

Гурген Тонунц в фильме «Тайна виллы «Грета»

пытается создать характер живой, интересный, но в результате монтажа от актерской трактовки остаются «рожки да ножки».

В одном фильме я играл главную роль и, работая над ней, искал «мостики», психологические связки отдельных сцен. Роль выстроилась, на мой взгляд, интересно, но по окончании съемок режиссер, не укладываясь в метраж, вырезал ряд сцен, и цепь роли разорвалась.

Потери подобного рода бывают для актера тем более обидными, что, приступая к работе, всегда стараешься взрастить в себе чувство влюбленности в роль. Иначе невозмож-

но играть. Вот и сейчас, снимаясь в фильме «Поклонись ему», который ставит по сценарию Л. Григоряна режиссер Р. Кеворков, я испытываю это приподнятое чувство духовной близости моему герою — Степану Исаевичу Назаряну. Погружаясь в роль, узнаю все новые и новые подробности об этом человеке, вживаюсь в атмосферу времени, примериваюсь к обстоятельствам его биографии.

Но сначала несколько слов о самой картине. Она рассказывает о жизни и деятельности известного армянского просветителя, друга Герцена и Огарева, Микаэла Налбандяна, который был осужден царским правительством и заключен в Петропавловскую крепость, где и умер в возрасте тридцати семи лет.

Интересная подробность, которую я узнал, уже приступив к работе в этом фильме: оказывается, мать великого русского полководца А. В. Суворова была армянкой. Так вот, Суворов обратился в свое время к Екатерине II с просьбой о переселении армян, живших в Крыму. Им была выделена территория под Ростовом, где было образовано поселение, получившее название Новонахичеван. Теперь Новонахичеванский район — один из районов города...

Микаэл Налбандян родом как раз из ростовских армян, а получил образование он в Москве, в так называемом Лазаревском институте, где и преподавал мой герой Степан Исаевич Назарян, ставший для Налбандяна первым наставником и другом.

Назарян был известным ученым-лингвистом, опубликовал ряд трудов. В 1858 году он основал журнал «Северное сияние», издававшийся в Москве и Лондоне. Целью этого издания было объединение армян, проживающих в разных странах, сохранение национальных традиций и родного языка как средства общения людей, оторванных от отчей земли. В этом журнале и сотрудничали такие известные поэты и мыслители, как Хачатур Абовян и Микаэл Налбандян.

Хотя Назарян и не был профессиональным революционером, трудно переоценить его роль и заслуги в формировании прогрессивной общественной мысли прошлого века.

Думаю, название фильма точно выражает наше отношение к людям той замечательной плеяды; им хочется поклониться, ибо они боролись за приближение будущего, за осуществление гуманистических идеалов человечества.

Параллельно я снимаюсь сейчас на студии «Молдова-филм» в картине «Я готов принять вызов», которую ставит по собственному сценарию режиссер В. Гажиу. Это фильм, в основе которого лежат фольклорные мотивы. В нем будут использованы молдавская народная музыка, танцы. Четыре новеллы фильма связаны историей «путешествия» одной золотой монеты. Ее рассказывает повествователь — влюбленный поэт, как бы воспроизводящий «с голоса» монеты разные сюжеты из ее жизни. Один из сюжетов — забавная история взаимоотношений двух «морских душ»: капитана, которого играет А. Джигарханян, и судовладельца, которого играю я. Мой судовладелец — турок — острохарактерная, комическая, гротесковая роль. Пожалуй, до сих пор мне не доводилось играть ничего подобного, и я счастлив фантазировать, в хорошем смысле «озорничать» на съемочной площадке.

Однако из романтических черноморских далей XVIII века мне скоро предстоит перенестись в современность. В политическом детективе «Тайна виллы «Грета», который ставит на «Мосфильме» режиссер Т. Лисициан по сценарию, написанному ею совместно с Т. Малышевым, зритель столкнется с событиями, имевшими место в действительности. И хотя конкретный географический адрес этих событий в фильме не указан, нетрудно догадаться, что фактическим материалом картины послужила сенсационная история разоблачения подпольной деятельности небезызвестной итальянской масонской ложи, членами которой были государственные чины, финансовые магнаты, политические воротилы, замешанные в весьма неприглядных делах: торговле оружием, террористических акциях, провокационных антикоммунистических выступлениях. Герой, которого мне предстоит сыграть, — начальник полиции Дзопас, один из членов этой масонской ложи. Под маской блюстителя порядка скрывается лицо готового к

любым аферам мафиозо, усердно служащего своим высокопоставленным покровителям. Вот это настоящее лицо Дзопаса мне и хотелось бы обнаружить во всей его неприглядности.

Так уж получилось — и, не скрою, я рад этому, — что все мои новые экранные герои чрезвычайно не похожи друг на друга. Они живут в разные времена, в разных странах, действуют в совершенно различных обстоятельствах. Это трудно, но ведь только в том случае, когда творческая задача по-настоящему трудна, и испытываешь радость в работе.

Интервью вела Л. Кудинова

Татьяна Догилева

Неля из Рыбинска и другие...

— Ваши героини крепко связаны со своим временем — концом 70-х — началом 80-х годов. Это не абстрактные молодые девушки — они принадлежат именно сегодняшнему дню.

Говорят, нехудший способ обучить ребенка плавать — бросить его в воду. Подобным образом и ваши героини пускаются в плавание по жизни. Они оказываются предоставленными самим себе уже в начале жизненного пути, и в этом причина их радостей, их бед. Они все познают на собственном опыте, подчас совершая горькие и даже непоправимые ошибки. Однако вдали от отчего дома, без родных и близких, готовых поддержать, помочь, эти девочки привыкают рассчитывать лишь на собственные силы, и смолоду они уже сформировавшиеся индивидуальности, их человеческая сущность ясно выражена. И это выгодно отличает их от тех сверстниц, которые, привыкнув к общению с жизнью через посредников, долгие годы не могут преодолеть внутреннюю инфантильность. Однако раннее повзросление не всегда проходит безболезненно, о чем также свидетельствуют судьбы ваших героинь.

Их можно было бы назвать даже современными «беспризорницами». Ведь за их судьбами стоят пусть не те, что шестьдесят лет назад, однако достаточно острые социальные проблемы, актуальные вопросы современности. И если говорить о зрительском интересе к вашим героиням, то он вызван не только яркой характерностью персонажей, несущих в себе щемящий сплав юмора и горечи, житейской неустроенности и веселой бесшабашности, внешней раскованности и внутренней замкнутости, тягу к доброте, чистоте, нравственной справедливости. Они привлекают к себе в не меньшей степени и возможностью глубже узнать жизнь современника во всей ее сложности.

Едва ли не впервые этот характер был заявлен вами в

Татьяна Догилева в фильме «Нежданно-негаданно»

спектакле по пьесе Алексея Арбузова «Жестокие игры», который в Театре имени Ленинского комсомола поставил М. Захаров. Потому с арбузовской Нели и начнем разговор.

— Эта роль многое определила в моей актерской судьбе, ну, например, сегодняшнюю актерскую тему — то, о чем вы говорили, тему преждевременной самостоятельности, что ли. Но не только. Сложно выразить это в нескольких словах.

Ведь кто такая Неля? Девочка из провинции, из Рыбинска, которая приехала завоевывать Москву, поступать в институт, но провалилась. Случайно попадает в квартиру московского мальчика Кая. Жизнь в этой квартире идет по своим законам — по законам игры, в которую вовлечены и взрослые, и дети. В эту игру попадает и Неля, но в отличие от хозяина квартиры Кая, изображающего на своей картине дождь, хотя в его жизни все не так уж безнадежно плохо, Неля мечтает о солнце: «Я так радоваться хотела с детства. Я на праздник настраивалась». Она человек светлый по сути, хотя в свои годы уже успела натерпеться и привыкнуть к дождю.

Почему? Реальность входит в противоречие с ее представлениями о жизни. Вроде должны быть в каждом любовь, вера, порядочность, но далеко не всегда Неля встречает в людях эти качества. Жизнь корректирует ее представления, оставляя в душе царапины и зазубрины. И самая саднящая сердце боль — жгучая обида на родителей, которые ей «все зачеркнули». Вот откуда эта вынужденная взрослость. Однако в Неле сохраняется наивность, чистота. «Жестокие игры», которые ведут обитатели «квартиры-ночлежки», ей не по душе. И испытание жестокостью она выдержала — не ожесточилась. Больше того, она словно очищает, подводит к нравственному прозрению тех московских мальчиков и девочек, которые окружают ее в квартире Кая. «Пожалейте их!» — кричит Неля. Вот чем важна для меня эта девочка: как ни ломала ее жизнь, Неля не утратила способности испытывать простые человеческие чувства — жалость, любовь, сострадание, она не утеряла веру в то, что праздник все-таки возможен.

Мне кажется, в этой пьесе точно указана опасность определенной тенденции — когда привычные, естественные человеческие связи, с их искренностью, доверчивостью, рвутся, общение протекает в каких-то выморочных формах, люди не позволяют себе распахнуть душу, боясь, что в ответ на исповедь услышат не сочувствие, а насмешку. А потому вырабатываются какие-то защитные приспособления — для одних это состояние постоянной «игры», вроде все не всерьез, для других — внешняя бравада, для третьих — еще что-то.

Мне очень часто приходится играть своих сверстниц — девушек с негладкой судьбой, неустроенных в жизни. Но все свои переживания они скрывают глубоко внутри, а внешний слой — это независимость, свобода, раскованность. Пусть на душе кошки скребут, но на виду все должно быть о'кей.

Вот Марина в фильме «Вокзал для двоих» весело болтает о том, что у нее два жениха, только за кого замуж идти, не решила: «один лучше зарабатывает, но зашибает сильно, другой меньше зарабатывает, но зато и пьет меньше». Шутка. А если вдуматься — может, белое платье, которое она дошивает к свадьбе, и вовсе не пригодится, потому что, в сущности, никого-то у нее нет, а главное, нет любви.

Или Вика в картине Ю. Райзмана «Частная жизнь». Что скрывается за ее видимой бесшабашностью и «страстью всем вокруг советы давать»? Абсолютно подвешенное состояние, полнейшая жизненная неопределенность. В институт она уже два раза проваливалась, живет в чужом городе и, в общем-то, в чужой квартире, потому что с Игорем они еще не расписаны. Ее собственные родители ничего об этом не знают, а если и узнают, то не поймут свою дочь, потому что «папа привык рассуждать такими категориями — это черное, а это белое»... Так что «все проблемы, проблемы», — скажет Вика. Впрочем, скажет с улыбкой. Однако в беззаботности ее не обвинишь. Ее веселость иного свойства, просто Вика не из тех людей, которые любят выносить свои душевные передряги на всеобщее обозрение. Другим всегда готова помочь, она по натуре человек чуткий, отзывчивый — и в фильме немало тому доказательств, — но свои невзгоды держит при себе.

— *Ваши героини действительно привыкли самостоятельно решать все свои проблемы, не перекладывая груз ответственности на чужие плечи. И в этом обнаруживается их ранняя зрелость. Но как быть с героями? Любопытно, что совсем недавно Андрей Ростоцкий, рассуждая о своих кинопровесниках — сверстниках ваших героинь («Искусство кино», 1983, № 5), — сетовал на то, что иные из них задержались в своем отрочестве, так и не избавились от совершенно неуместной в их возрасте инфантильности. Вероятно, здесь обнаруживается какая-то характерная тенденция?*

— Может быть, и так. Я вот сейчас подумала, а не из-за этой ли, как вы говорите, инфантильности Игоря, недостаточной мужской зрелости его характера мучается Вика из «Частной жизни», вынужденная существовать, что называется, между небом и землей. Ведь помните, и отец корит Игоря за то, что в двадцать с лишним лет мало быть только сыном своих обеспеченных родителей.

Молодости свойственно жить с ощущением того, что ты вроде пока не живешь, а только готовишься к жизни. И болезненным бывает прозрение, когда понимаешь вдруг, что целый этап жизни позади, а ты и не заметил. Вот так случилось с моей новой героиней Анной из фильма «Вам телеграмма» режиссера Б. Конунова. В юности Анна подавала большие надежды, писала неплохие стихи, иные из которых и спустя десяток лет помнят ее одноклассники — те мальчики, что были в нее когда-то влюблены. Однако и стихи, и влюбленность остались в прошлом. Поэзию сменила проза. И ныне жизнь трещит по всем швам: не складывается семья, удручает однообразная работа разносчицы телеграмм. Куда же все ушло и когда? И как быть дальше? Как вернуть обаяние молодости и свежесть восприятия жизни? Вот на эти вопросы предстоит ответить Анне.

— *Таня, в самом начале нашей беседы мы говорили с вами о том, что объединяет многих ваших героинь. Однако ваши героини начисто лишены какой бы то ни было схематичности, безликой типажности, напротив, каждая из них обладает яркой, неповторимой индивидуальностью. И в этом смысле они совершенно не похожи одна на другую. Как удается найти то индивидуально-неповторимое, что может быть присуще только этой и никакой другой героине?*

— В работе над ролью всегда идешь от сути образа — смотришь, какие черты характера для него главные, определяющие. Но для того чтобы персонаж не выглядел схемой, нужно уловить какие-то характерные приметы, помогающие индивидуализировать образ.

Вот, например, как шел процесс работы над ролью Жанны Капустиной из комедии Г. Мелконяна «Нежданно-негаданно». В первой части фильма мы хотели создать персонаж максимально узнаваемый, ничем не выделяющийся из толпы. Героиню можно было бы определить так: ее индивидуальность состояла в отсутствии всякой индивидуальности. Поначалу Жанна выглядит замкнутой, нелюдимой, неуверенной в себе. И лишь потом, когда ей достается наследство и приходит любовь, Жанна, делая определенные самостоятельные жизненные шаги, словно преображается, расцветает.

Кстати, когда я работала над ролью Жанны, то искала характер и в профессии героини — она кассир сберкассы. Несколько дней провела в одной из городских сберкасс, наблюдала за своими «коллегами». Не могу сказать точно, что я почерпнула из этих наблюдений, но, думаю, при погружении в реальную жизненную атмосферу что-то обретаешь почти подсознательно. По крайней мере невольно начинаешь подражать своим «коллегам», и это помогает потом на съемочной площадке. В результате экранный герой становится более достоверным.

Мне очень часто приходится играть эпизодические роли. Эти роли требуют от артиста особой точности, ибо в его распоряжении всего несколько минут экранного времени. Нужно моментально «попасть» в образ, несколькими беглыми чертами обрисовать характер. На какое-то глубинное психологическое раскрытие образа времени нет. А потому нужно сразу же предъявить зрителю «визитную карточку» персонажа, сделать его узнаваемым.

Скажем, Марина в кинофильме «Вокзал для двоих» работает в бюро «Интуриста».

Профессия накладывает отпечаток. Она должна постоянно, что называется, «выглядеть» на случай, если нагрянут «заморские» гости. К тому же Марина видит, как одеваются иностранки, и пытается им в меру своих сил и возможностей соответствовать. Отсюда комбинезончик, эдакая несуразная, но очень модная прическа — экстравагантность. Вот эта экстравагантность и определила индивидуальность Марины.

— *Работа над ролью — это, наверное, еще и работа с режиссером. Ведь актер и режиссер в какой-то мере соавторы роли. Как у вас складываются взаимоотношения с режиссурой? Легко ли вы находите общий язык?*

— Я вообще послушная актриса. Со мной в этом плане, наверное, не должно быть никаких проблем. Считаю, если согласилась работать с тем или иным режиссером, значит полностью отдаю себя в его руки, доверяю ему.

Вот только что мы говорили с вами о Марине из картины «Вокзал для двоих». Фактически весь эпизод, который я играю в этом фильме, придумывался прямо на съемочной площадке, лишнее немедленно отсекалось, удачи фиксировались на пленку. Почему это стало возможно? Потому что у нас с Эльдаром Александровичем Рязановым возникло полное взаимопонимание. Вы знаете, многое зависит от того, какая атмосфера складывается на съемочной площадке. Может быть, с опытом на это обращаешь все меньше и меньше внимания, но пока что для меня, как для молодой актрисы, это очень важно. Мне, например, всегда трудно сниматься первые два дня, пока не привыкнешь к людям, которые тебя окружают. И не дай бог встретить недобрый, выжидающий взгляд: «Ну давай, показывай, чего ты можешь, на что годишься!» Моментально срабатывает актерское «стоп», ты уже ничего не можешь, ни на что не годишься. А у Эльдара Александровича на съемках царит атмосфера абсолютной и всеобщей любви. Он дает понять: лучше тех актеров, которые снимаются в его фильме, нет, не бывает и быть не может. Таким отношением от актера можно добиться многого, и прежде всего игровой легкости, импровизации.

У Юлия Яковлевича Райзмана та же беззаветная любовь к актеру, но стиль работы иной. На площадке тишина, группа передвигается почти незаметно. Всем руководит Мастер. Он решает, какой будет у актера костюм, прическа, жест, взгляд... Фильм заранее продуман им досконально — до единого кадра. От меня Юлий Яковлевич требовал абсолютной достоверности: «Таня, ты играй саму себя... будь сама собой... все от себя, все от себя...» Вероятно, он угадал во мне какие-то черты, которые были так необходимы Вике из его фильма.

А вообще, вы знаете, вопрос об отношениях актера и режиссера сложный, и, отвечая на него, так и тянет выйти за рамки обычного разговора о взаимоотношениях на съемочной площадке. Ведь фактически, если вдуматься, вся актерская судьба зависит от этих самых отношений актера и режиссера. И как хочется каждому актеру встретиться с режиссером, который бы увидел его по-новому, неожиданно, помог бы выразить затаенное, сокровенное! Помог — то есть пригласил на роль, которая позволяла бы это сделать. А то звонят иногда со студии, предлагают сценарий. «Какая роль?» — спрашиваю. «Да так, Таня, ваши дела». Какие такие дела? Ну, я, конечно, понимаю, о чем идеть речь. Просто, мне кажется, безжалостно относиться к актеру потребительски: использовать уже отработанное им.

А хороших, по-настоящему интересных, способных увлечь предложений не так уж много. Говорят: актер должен уметь ждать, выбирать. Но я верю только в то ожидание, которое наполнено работой. А потому с азартом берусь даже за маленькие роли, если, вижу в них что-то новое для себя.

Поймите правильно — новое не в смысле отступления от той актерской темы, о которой мы говорили. Меня по-прежнему интересуют современные девчонки, самостоятельно пробивающие себе дорогу в жизни.

Новое я вижу для себя в другом. В том, чтобы каждая роль позволяла говорить об этих девочках что-то существенное, важное, дотоле не высказанное. Вот тогда разговор о них станет действительно темой, а не просто повторением пройденного.

Интервью вела Е. Высоковская

Тихон Хренников

Люблю работать в кино

Беседу ведет А. Краковский

И в какой стороне я ни буду,
По какой ни пройду я тропе,
Друга я никогда не забуду,
Если с ним подружился в Москве

Едва ли найдется в нашей стране человек, который, читая эти строки, не начал бы их мысленно или вслух напевать, а закончив куплет, не продолжил бы песню, даже без слов, если они призабылись. Удивительно легко удерживает память эту мелодию, словно бы никем не сочиненную; кажется, будто она родилась сама собой, из потребности человека петь, выражать свои чувства естественно, непринужденно. Из всех песен о Москве эта едва ли не самая популярная, хотя, вероятно, только старшие поколения помнят, что она и одна из самых «старых», что петь ее начали во время войны, после выхода на экраны удивительно чистого, трогательного и нежного фильма Ивана Пырьева «Свинарка и пастух». Сценарий и слова песен написал известный в те годы поэт и драматург Виктор Гусев, а музыку — молодой композитор Тихон Хренников.

А эти строки:

Что так сердце, что так сердце растревожено,
Словно ветром тронуло струну?
О любви немало песен сложено,
Я спою тебе, спою еще одну.

«Верные друзья» Михаила Калатозова. «Дует ветер молодо во все края» — «Студенческая» из картины Юлия Райзмана «Поезд идет на Восток». «Как в степи кубанской» — это из фильма того же режиссера «Кавалер Золотой Звезды», а «Свадебная» прозвучала в «Донецких шахтерах» Леонида Лукова. Песня артиллеристов знакома по пырьевскому фильму «В шесть часов вечера после войны». Музыка ко всем этим картинам написана Тихоном Николаевичем Хренниковым, чье 70-летие отмечалось не только в нашей стране, но и везде, где ценят музыку выдающегося советского композитора.

Песенность — основополагающая черта музыкального языка Хренникова. Она выражается и в «певучести» тем его опер, симфоний и концертов, и в особой кантиленности их музыкальной ткани, в ее простоте, доступности, во всем том, что мы называем глубокой и подлинной демократичностью светлого лирического дара Хренникова. При этом отметим, что в песенном жанре как таковом композитор почти не работал.

Его песни, за редким исключением, написаны для фильмов и спектаклей. Поэтому наша беседа началась с вопроса: какое место в творчестве Тихона Николаевича занимают кино и театр?

Т. Хренников. Большое и незаменимое. Песни для фильма и для спектакля — а если говорить шире, то музыка к ним, ведь обычно песнями режиссер не ограничивается, он просит дать общее музыкальное решение сценария или пьесы, в которое входят и песни, — так вот, музыка к фильмам и к спектаклям — это особая область композиторского творчества.

За свою долгую жизнь я почти не писал, вы правы, песен как таковых, отвлеченных от театрального либо кинематографического замысла. Я люблю писать песни для персонажей, для героев спектакля или фильма, потому что это помогает мне создать песню-образ. Поясню свою мысль.

Конкретное задание драматурга и режиссера, которое я получаю, состоит обычно в том, чтобы песня помогла раскрыть характер действующего лица. Это задание во многом, как вы понимаете, определяет и характер самой

песни. Я стараюсь, чтобы песня была внутренне, органически связана с персонажем, с определенной ситуацией — бытовой, комедийной, психологической. И чем лучше у меня это получается, тем больше сама песня превращается в песню-образ, песню-характер и может жить самостоятельно, вне фильма и спектакля.

А. Краковский. На первый взгляд, это парадокс. Казалось бы, песня, столь тесно сросшаяся с героем, не может от него отделиться.

Т. Х. Но она отделяется, и происходит это потому, что песня в фильме шире своего конкретного экранного содержания, как содержание произведения в целом выходит за рамки фабулы, не так ли? Фильм рассказывает нам о мире и о нас гораздо больше того, о чем повествует частная история, лежащая в его основе. То же самое происходит и с кинопесней. Потому она и может жить самостоятельно, по своим законам.

А. К. «Песня-образ»? Удачное определение!

Т. Х. Именно таковы шагнувшие с экрана в жизнь песни Шостаковича, Дунаевского.

А. К. Их появление, как и рождение киномузыки в целом, обусловлено приходом в кинематограф звука, а вместе с ним — и композитора. Вы начали работать в кино в конце 30-х годов, когда уже был накоплен немалый опыт в области кинопесни и в сфере музыкального решения фильма в целом. Уже стало ясно, что музыка в экранном произведении складывается в новый художественный компонент картины наряду с режиссурой, операторским решением, актерским исполнением, кинодраматургией. Расскажите, пожалуйста, как вы пришли в кино, с чего начинали, на что творчески ориентировались, осваивая новую область.

Т. Х. С киномузыкой 30-х годов я был, конечно, знаком, однако о работе в кино не думал. Приглашение режиссера Василия Журавлева написать музыку к картине «Борьба продолжается» было для меня неожиданным. И очень заманчивым. Меня увлекла антифашистская направленность фильма, я увидел возможность сочетать в музыке к нему лирику и патетику. Захотелось поискать новые выразительные возможности. Но скажу откровенно: работал я на ощупь, открывая для себя впервые то, что мои более опытные коллеги уже наверняка знали. Однако другого пути ведь и нет? Надо самому пробовать свои силы в новом жанре.

А. К. «Борьба продолжается» не принадлежит к заметным успехам нашего кино. Но в вашей творческой биографии картина сыграла, по-видимому, важную роль?

Т. Х. Да, работа эта стала моей первой кинематографической школой, точнее — лабораторией. Я уже чувствовал себя увереннее, принимая предложение режиссера Ивана Пырьева написать музыку для «Свинарки и пастуха». С автором сценария Виктором Гусевым я дружил, с Пырьевым тоже нашел довольно быстро общий язык. Мы — все трое — хорошо понимали друг друга. В фильме было много музыки, потрудиться пришлось порядком. Песня о Москве, вскоре ставшая популярной, получилась не сразу: и текст, и музыка много раз переделывались. Работал я с большим удовольствием и выяснил для себя, с некоторым веселым удивлением, что люблю писать музыку для фильма! И для последующих своих картин я тоже не жалел ни времени, ни сил. Разумеется, я внимательно изучал и учитывал опыт коллег, но старался идти своей дорогой.

А. К. Как известно, в 30-е годы наша киномузыка развивалась под знаменем песенной формы. Музыкальная драматургия картины строилась на песне, она была основным конструктивным элементом. В военные и послевоенные годы киномузыка развивалась в двух направлениях, если несколько схематизировать общую картину. Одна линия развития — это симфонизация музыкального решения фильма: оно строилось в основном на закадровой инструментальной музыке. Яркий представитель этого направления — Дмитрий Шостакович.

Вторая линия разрабатывала песенную форму как основной элемент музыкальной драматургии фильма. К этому направлению принадлежите и вы. Линии эти, разумеется, взаимодействуют, взаимообогащаются и одинаково важны и нужны и сегодня, и завтра.

Т. Х. Я тоже так думаю. Критерий здесь один — качество киномузыки, ее место в картине, ее роль, ее «партия» в общем оркестре выразительных средств экрана.

Т. Хренников

Каждый композитор работает по-своему. Однако, я думаю, успех сопутствует тому, кто пишет не вообще хорошую музыку, которую режиссер потом, исходя из своего замысла, использует в фильме, а именно музыку для экрана, более того — именно для этой картины, на основе этого сценария, с учетом замысла этого режиссера. Предпочитаю сценарии, в которых уже есть начатки музыкальной драматургии — а такие сценарии, увы, очень редки. Люблю работать с режиссерами, которые не просто разбираются в музыке, хорошо ее знают и так далее, но ставят перед композитором точные, конкретные задачи и умеют, так сказать, впитывать замысел композитора, его видение, его образное мышление.

Вы справедливо говорили о двух основных направлениях в развитии советской киномузыки. Однако фильмов, целиком и строго относящихся либо к одному, либо к другому — сравнительно немного. Полагаю, композиторы предпочитают картины, для которых нужны и песни, и закадровая инструментальная музыка. Со мной, во всяком случае, дело обстоит именно так. Мне интересно работать, когда мои задачи разнообразны, когда я должен искать все новые и новые решения — и психологические, и комедийные, и мелодраматические, когда музыка должна быть стилистически гибкой и жанрово богатой, — и при всем этом представлять собой некоторое художественное единство. Одного я не приемлю в киномузыке — как и вообще в искусстве — иллюстративности. И еще эклектизма.

А. К. Однако не всегда в этих грехах виноват композитор. Бывает, что к иллюстративности и эклектике его толкает режиссер.

Т. Х. Всякое бывает, но речь сейчас не о том, чтобы делить между ними вину. Иллюстративность и эклектика возникают там, где нет взаимопонимания композитора и режиссера или где отсутствует единый художественный замысел. Тогда музыка не приживается к экрану. Ее отдельные номера, в том числе и песни, мо-

гут быть по-своему хороши, но это уже не киномузыка.

А. К. Случается, что песня живет дольше, чем фильм, в котором она прозвучала. Это не всегда означает, что картина была плохая, просто у кинопроизведения и у кинопесни — свои судьбы, и нередко судьбы разные.

Т. Х. Если песня живет дольше фильма, то для него в этом ничего обидного, я думаю, нет. Наоборот! В песне, если она не была вставным номером, дежурным «шлягером», продолжает звучать душа фильма, сохраняется все лучшее, что в нем было. Ведь настоящая кинопесня — это действующее лицо картины, часть ее образности. В ином случае фильм становится просто средством познакомить публику с новой песней, независимо от ее качества.

А. К. Киномузыка лучших наших композиторов отличается той сращенностью с образным строем экранного произведения, о которой вы говорили. Более того, музыка фильма передает и атмосферу времени, его, если можно так выразиться, интонации, его патетику, лиризм, его настроение — и делает все это, решая свои ближайшие экранные задачи, часто ни о чем другом и не думая, не ставя перед собой «сверхзадачу».

Т. Х. Совершенно с вами согласен.

А. К. Вспомним картины «В шесть часов вечера после войны» и «Верные друзья». Фильм Ивана Пырьева вышел на экраны в ноябре 1944 года. Фильм был весь пронизан верой в победу, ощущением ее неизбежности, внутренней непоколебимостью, и всем этим была полна музыка: она вобрала в себя атмосферу того времени. Фильм смотрелся не просто хорошо, к нему неприменимы обычные определения типа «имел большой успех», «вызвал широкий (горячий) отклик». Картина воспринималась в годы войны с большим душевным подъемом, с воодушевлением, и вы в своей музыке выразили и этот подъем, и это воодушевление, то есть как бы предугадали те чувства, которые пробудит фильм в зрителях.

Т. Х. Эти чувства не надо было предугадывать: они были у нас со зрителями общими. Вот в чем разгадка успеха любой картины — и его залог. Мы, авторы фильма, были гражданами своей страны, людьми своего времени, кровью от крови и плотью от плоти своего народа, его частицей. Иной судьбы у советского художника и быть не может. Это ясно. Однако остается проблема художественного языка, на котором мы говорим со зрителями, проблема доступности формы.

А. К. Осознавалась ли она в период работы над фильмом как самостоятельная проблема?

Т. Х. Конечно! Это ведь только наивные и совсем не искушенные в искусстве люди полагают, что художественная форма, если она проста и доступна, родилась сама собой, а вот если она сложна, значит, автору пришлось потрудиться. Я не хочу касаться сейчас вопроса о том, что такое «простая форма», так ли уж она проста и каковы вообще критерии простоты и сложности художественной формы, это увело бы нас в сторону. Скажу только: работая над картиной «В шесть часов вечера после войны», мы особенно отчетливо осознавали и ощущали, что должны все то, что чувствуем и думаем, донести до зрителей с максимальной полнотой, выразить как можно яснее, точнее, глубже, понятнее, доходчивее, чтобы взволновать каждого, кто увидит фильм, — каждого! Мы ни на минуту не могли допустить, что кто-то — хотя бы один человек — останется равнодушным, что ему будет скучно. Мы никогда бы себе этого не простили: ведь это означало бы, что мы проиграли свою битву, изменили себе, обманули доверие зрителей.

А. К. То, что вы говорите, Тихон Николаевич, очень интересно и существенно и само по себе, и в связи с важными проблемами, которые сегодня активно обсуждаются. В февральской книжке «Искусства кино» напечатаны выступления участников дискуссии о народности и массовости советского кино. Не случайно, конечно, и режиссеры, и киноведы, и социологи большое внимание уделили языку экрана и зрительскому восприятию кинематографической образности. О киномузыке речь не шла — среди участников «круглого стола» не было, к сожалению, композиторов — хотя проблема музыки в кино сегодня стоит весьма остро. Хотелось бы знать, каковы ваши сегодняшние требования к музыкальному решению фильма.

Т. Х. Они, по-моему, ясны из того, что я уже сказал. Добавлю вот что, пожалуй. Киномузыка, как и все другие компоненты фильма, должна, разумеется, отвечать самым высоким требованиям художественности. Однако музыка обращается непосредственно к чувствам зрителей и должна вызывать непосредственную же эмоциональную реакцию. Я бы сказал, что дистанция между киномузыкой и зрительным залом минимальна: музыка в известном смысле опережает по своей действенности, прямой и мгновенной, другие компоненты фильма, хотя и находится с ними в неразрывном единстве.

А. К. Музыка распространяется со скоростью света, а другие компоненты — со скоростью звука, если возможен такой каламбур?

Т. Х. Что-то вроде этого. Композитор, пишущий для кино, если он не иллюстратор, не холодный ремесленник, знает: музыку не надо использовать как дополнительный элемент, как добавочное средство — то ли для «утепления», то ли для драматизации действия, то ли для мелодраматических эффектов. Ибо музыка способна говорить там, где вынуждены умолкнуть все другие искусства: как и у каждого из них, у нее есть своя сфера, где только один вид искусства — полный хозяин, где ему доступно то, что недостижимо для остальных. Здесь, как вы понимаете, нет никакого умаления других искусств: ведь и музыка не может заменить собою литературу, театр, живопись, тот же кинематограф в целом. У каждого искусства — свои возможности и свои границы, а поскольку кино — искусство синтетическое, то киномузыка должна делать свое дело, решать свои задачи, а не дублировать другие выразительные средства.

А. К. Об этом не раз говорил Сергей Михайлович Эйзенштейн. Он подчеркивал, что киномузыка должна выражать то, что не в силах воплотить другие художественные средства.

Т. Х. И оставаться доступной, доходчивой, мгновенно действующей и тут же вызывающей отклик. Это относится не только к песне — ко всем элементам киномузыки.

А. К. В том числе и той, в которой преобладает принцип симфонизации музыкального решения?

Т. Х. Безусловно. Именно такова киномузыка Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна.

А. К. И все же она воспринимается не так или не совсем так, как песня в фильме, пусть самая органичная. Песня всегда более автономна, что ли, более отделена от действия, точнее — от изображения, чем, скажем, музыка Прокофьева в фильмах «Александр Невский» и «Иван Грозный», где она целиком сращена с изображением, растворена в нем, а оно — в ней.

Т. Х. Вы уверены? Я бы не стал это утверждать как аксиому. Ведь восприятие киномузыки — область совсем неизученная. Раз уж мы заговорили о фильмах Эйзенштейна, то поделюсь своим зрительским опытом: для меня музыка Прокофьева в этих картинах то неотрывна от кадра, и я ее словно не слышу как номер, исполняемый оркестром, то отделяется от изображения и звучит сольной партией или на первом плане восприятия. Так что здесь, по-видимому, не нужно спешить с обобщениями.

А. К. Но одно мы можем себе, я думаю, позволить, а именно: киномузыка обладает своей спецификой, обусловленной экраном, иначе она не сможет участвовать в фильме на равных с другими выразительными средствами.

Т. Х. Да, иначе это будет просто музыка, написанная или подобранная для фильма.

А. К. Многие режиссеры сегодня очень любят использовать в своих картинах классическую музыку, особенно — восемнадцатого века.

Т. Х. Не вижу в этом ничего плохого, если выбор сделан удачно.

А. К. То есть если классическое произведение использовано не иллюстративно, а приобрело свойство киномузыки?

Т. Х. Именно так. Здесь важен художественный контекст, в котором звучит классическое произведение, важна образная система произведения. Без учета этого фактора эффект может быть совсем не таким, на какой рассчитывал режиссер.

А. К. Да, эффект бывает даже комическим.

Т. Х. Музыка в фильме, оригинальная или чужая, кровно связана с образным строем кинопроизведения, является частью его поэтики. Что же касается собственно музыкальных фильмов разных жанров — я имею в виду не

только мюзикл — то в них музыка, естественно, становится и основным содержанием действия, и его драматургическим стержнем. Эти жанры открывают перед композиторами большие возможности. Надо только их знать и от каждого брать свое.

А. К. Не перегружать «легкие» жанры и не облегчать «серьезные»?

Т. Х. Если вы возьмете эти определения в кавычки, то, пожалуй, сказано верно: ведь непроходимой границы между «легкими» и «серьезными» жанрами ни в одном искусстве нет.

А. К. Позвольте, Тихон Николаевич, вернуться к кинопесне. В ее создании роль поэта, автора текста, немаловажна, не так ли?

Т. Х. Очень важна! Поэт, пишущий песню для фильма, должен быть в той же мере кинематографистом, как и кинокомпозитор. Именно такими были поэты, с которыми мне довелось работать — Михаил Светлов, Михаил Матусовский, Евгений Долматовский. Они хорошо чувствовали особую природу кинопесни и писали не просто тексты, которые будут положены на музыку для исполнения в картине, а, по сути, вносили свой вклад в сценарий, в его драматургию (Виктор Гусев и Александр Гладков — исключения, поскольку они были и авторами сценариев), в образную систему будущего фильма. Их опыт не потерял своего значения для киноискусства, я уверен в этом.

А. К. А как складывались ваши отношения с режиссерами?

Т. Х. Хорошо складывались. Удавалось найти общий язык — не всегда сразу, зато прочно. Режиссер, приглашая данного композитора, примерно знает, на что может рассчитывать. Остальное решается в конкретной работе. Композитор способен дать тем больше, чем глубже он войдет в замысел режиссера и чем интересней, оригинальней будет его собственный замысел — то, что можно назвать композиторским образом и что войдет в музыкальное решение произведения. Так у меня было с Иваном Пырьевым, с Юлием Райзманом, с Михаилом Калатозовым, с Эльдаром Рязановым.

Пырьев не получил музыкального образования и особой подготовки, зато он, человек богато и разнообразно одаренный, обладал большой интуицией в области киномузыки. Он всегда точно знал, где и какая музыка ему нужна. Рязанов — талантливейший режиссер, хорошо знающий и понимающий музыку. Работать с ним было приятно и интересно, поскольку он режиссер изобретательный, с большой яркой фантазией. Вот один пример. Еще до фильма «Гусарская баллада» я написал музыку к пьесе А. Гладкова «Давным-давно», спектакль шел в Театре Советской Армии. Там была песенка Лепелетье. Под нее французы обогреваются, разжигая огонь в камине.

А. К. «Жил-был Анри Четвертый»?

Т. Х. Вот-вот. А в сценарии не было этого эпизода, стало быть, не могла звучать и песня. Рязанову она нравилась, и он все искал, как использовать ее в фильме, — конечно, не в качестве вставного номера. И нашел решение — по-моему, блестящее. На этой песне он дал изображение войны 1812 года. Вначале бравурное звучание песни служит фоном наступления французской армии, в середине картины в музыке возникает образ бегства, поражения, краха. Вот так использовал режиссер песню, переосмыслив ее и включив в художественную ткань картины. Песня дала толчок его фантазии, родилась идея показать наступление, а затем отступление вражеской армии, а конкретный изобразительный материал потребовал и определенного музыкального решения.

А. К. Вы очень часто используете ритм вальса. Он звучит почти в каждой вашей кинокартине, а иногда цепочка разнохарактерных вальсов-песен пронизывает фильм от начала до конца. Вспоминаются плавные вальсовые напевы Глаши, конечно же, песня о Москве из «Свинарки и пастуха», «Старинная шахтерская» из «Донецких шахтеров», «Речная песенка» из «Верных друзей». Вальс пронизывает даже такую картину, как «В шесть часов вечера после войны», овевая ее грозное, мужественное содержание теплотой и романтикой.

Т. Х. У каждого композитора есть свои пристрастия. Причем они даже не всегда отчетливо осознаются. Скажем, я никогда заранее не говорю себе: «Эту песню я напишу в ритме вальса». Ритм приходит в свой черед, когда и как ему положено. Так и должно быть, я по-

лагаю. Чувству ритма нельзя обучить, его можно развивать, воспитывать. Это не чисто техническая проблема профессии и отнюдь не сугубо формальная сторона творческого процесса.

А. К. Но она входит в общую задачу музыкального образования кинорежиссеров, не так ли? И раз уж возникла эта тема — а она не могла не возникнуть в ходе нашей беседы, — то каково ваше мнение о проблемах и методах музыкального образования кинематографистов, и в первую очередь — режиссеров?

Т. Х. Я убежден, что в наших учебных заведениях, где готовят режиссеров, необходимо не просто глубокое, а специальное изучение музыки и киномузыки. На первом этапе — это знакомство с отечественной и мировой музыкальной классикой. Каждый режиссер должен впитать в себя шедевры мировой музыкальной культуры, а после этого надо ему на примерах лучших отечественных и зарубежных фильмов прочувствовать специфику музыкального начала в кинематографе. Не берусь предлагать методику этого этапа, но он необходим. Суть второго этапа обучения должна, по-моему, заключаться в том, что режиссеры учатся понимать, как музыкальное искусство участвует в создании целостного художественного образа фильма.

Я знаю, что во ВГИКе знакомят будущих кинематографистов с основами музыкального искусства, но достаточно ли глубоко и серьезно поставлен там процесс обучения? Будущего режиссера учат профессионально понимать работу сценариста, оператора, художника, учат основам актерского мастерства и работе с актером, а вот работе с композитором, работе с музыкой учат ли на таком же профессиональном уровне? Если да, то почему у нас так мало хороших музыкальных фильмов, почему киномузыка часто находится на задворках фильма? Я знаю, как обычно режиссеры относятся к киномузыке. Нередко на студиях можно услышать такой диалог: «Ты знаешь, что-то у нас здесь нехорошо получается», — говорит, предположим, сценарист. «Давай дадим музыку, и все будет в порядке», — предлагает режиссер.

Часто музыкой, притом случайной, латают дыры. Настало время это положение вещей в корне изменить. Нужно, чтобы режиссер не прикрывал музыкой слабости фильма, а умел пользоваться ею профессионально. Поэтому прежде всего необходимо поставить на должную профессиональную основу преподавание киномузыки — подчеркиваю, киномузыки — в институте кинематографии, чтобы не только учить правильно пользоваться этим могучим выразительным средством, но и развивать музыкальное мышление, музыкальное воображение кинематографистов.

А. К. И еще один вопрос. О роли киномузыки в воспитании художественного вкуса — музыкального и кинематографического...

Т. Х. ...и эстетической культуры зрителей.

Этот вопрос очень важен и актуален. Именно песня, в том числе и кинопесня, формирует наш музыкальный вкус с раннего детства, именно песни образуют основу нашего музыкально-слухового запаса, который затем пополняется и обогащается более сложными произведениями — операми, симфониями, концертами. Хорошие песни своей доступностью, ненавязчивостью и всем понятной формой воспитывают настоящий художественный вкус, правильное отношение к музыке и верное восприятие музыкальных образов. И сейчас, когда интерес к музыкальному искусству в нашей стране растет с каждым днем, когда наш народ все упорнее стремится овладеть сокровищницей музыкальной культуры, хорошая киномузыка особенно нужна, потому что кинематограф — массовое искусство и в силу этого — могучее средство эстетического воспитания.

Талантливая кинопесня действует многократно — на зрителей во время просмотра фильма, затем с эстрады, по радио, по телевидению, когда она начинает свою самостоятельную жизнь. Достаточно вспомнить изумительные кинопесни Дунаевского и их удивительную судьбу. Это песни нашего народа, популярнейшие песни, в них отразилась история Советской страны, на них воспитываются все новые поколения. Вот какой может быть киномузыка! А песни Соловьева-Седого? Как велико их воздействие, как они любимы широкими массами! Воздействие киномузыки огромно.

Поэтому я по-прежнему люблю работать в кино, и любовь эта — на всю жизнь.

С. Пензин

Киноклуб в Воронеже

Кино молодо, в науке о нем мало терминов. Активный читатель — книголюб. А как именовать активиста-кинозрителя? Кинолюбитель — нечто иное. Что касается союза поклонников «десятой музы», то для него существует чудесное звучное слово: киноклуб.

Слово знакомо всем, но далеко не каждый его правильно расшифрует. Киноклубное движение — явление многозначное. Это и одна из самых распространенных форм кинсобразования, помощь кинопрокату, разновидность кинокритики, «занимательное» киноведение, средство общения, способ проведения досуга. Наверное, у него есть и другие полезные «роли».

На примере Воронежского киноклуба все это проступает особенно наглядно. Воронеж — «белое пятно» на кинематографической карте страны: ни студии, ни отделений Союза кинематографистов СССР и ВБПК. В деятельности киноклуба полная самостоятельность. Это влечет за собой дополнительные трудности, но одновременно дает возможность показать, на что клуб способен. Так сказать, создает «чистоту эксперимента».

Мне приходилось рассказывать о нашем клубе, опираясь на «высокую теорию»[1]. Сейчас предлагаю иной метод: взглянуть на эту самостоятельную организацию зрителей не извне, не «с ученым видом знатока», а изнутри. Тогда мы ощутим радость существования — нет, не киноклуба, а нас в нем. Для всех, кто к нему принадлежит, это не просто еще одна грань чрезвычайно сложного кинопроцесса. Для нас киноклуб — возможность быть причастными к искусству, один из удачных опытов эстетического самовоспитания, приобщения к миру прекрасного. Формула киноклуба проста: высокое искусство плюс общение.

Кино подарило нам удовольствие наслаждаться искусством вместе с друзьями. Наверное, каждому знакомо чувство, когда хочется, чтобы твой восторг от леса, от моря, от интересной книги разделяли другие. Книга тем не менее оставляет нас в одиночестве, о хоровом чтении не слышно. Иное дело фильм. Кино не только создается коллективно, но и воспитывает нас, зрителей, коллективистами.

Книголюбы и то вступили в сообщество. Так куда как просто: почему бы и нам, поклонникам кино, не объединиться для просмотра?

Общепризнана радость от участия в процессе создания картины: ты написал сценарий, поставил картину, сыграл в ней роль, снял ее, с экрана звучит твоя музыка... Но есть еще один вид творческого удовольствия — когда ты показываешь фильм, делишься с другими самым дорогим и сокровенным. Фильм пролежал бы на полке, но благодаря тебе его увидят те, кто никогда о нем не слышал. Удовлетворение учителя, открывающего мир своим воспитанникам.

Впервые я испытал это чувство пятнадцать лет назад; вместе со своими студентами приехал тогда на уборку урожая в совхоз «Рогачевский». После ужина ребята тянулись в школу, где я расположился с кинопроектором «Украина». Показывал фильмы «Я — Куба», «Республика Шкид», «Я родом из детства», «Иваново детство» и другие. Когда не было дождя, сеанс устраивался прямо на улице.

[1] См.: «Культурно-просветительная работа», 1978, № 1, с. 39—43; «Киномеханик», 1981, № 4, с. 20—22.

«Драма из старинной жизни».
Пастушка (балетный костюм)

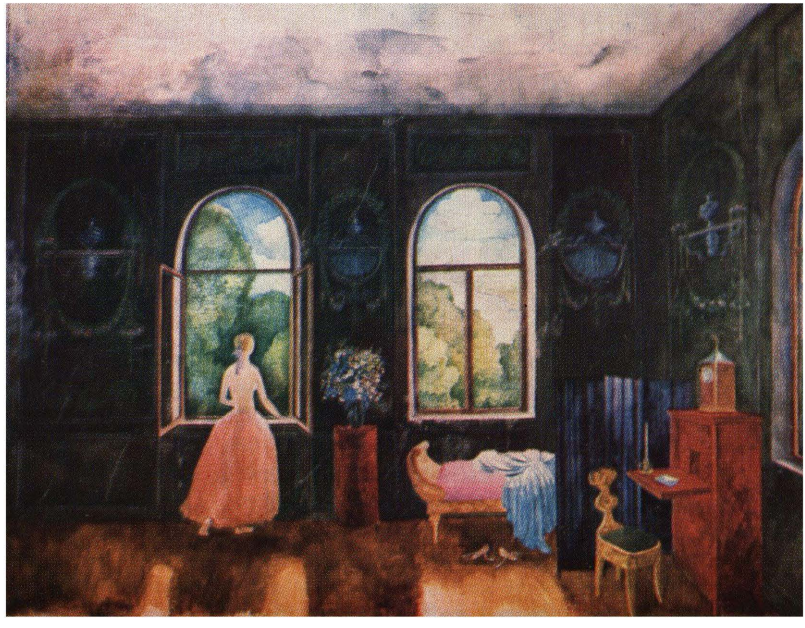
Марина Азизян

Фото В. Бондарева

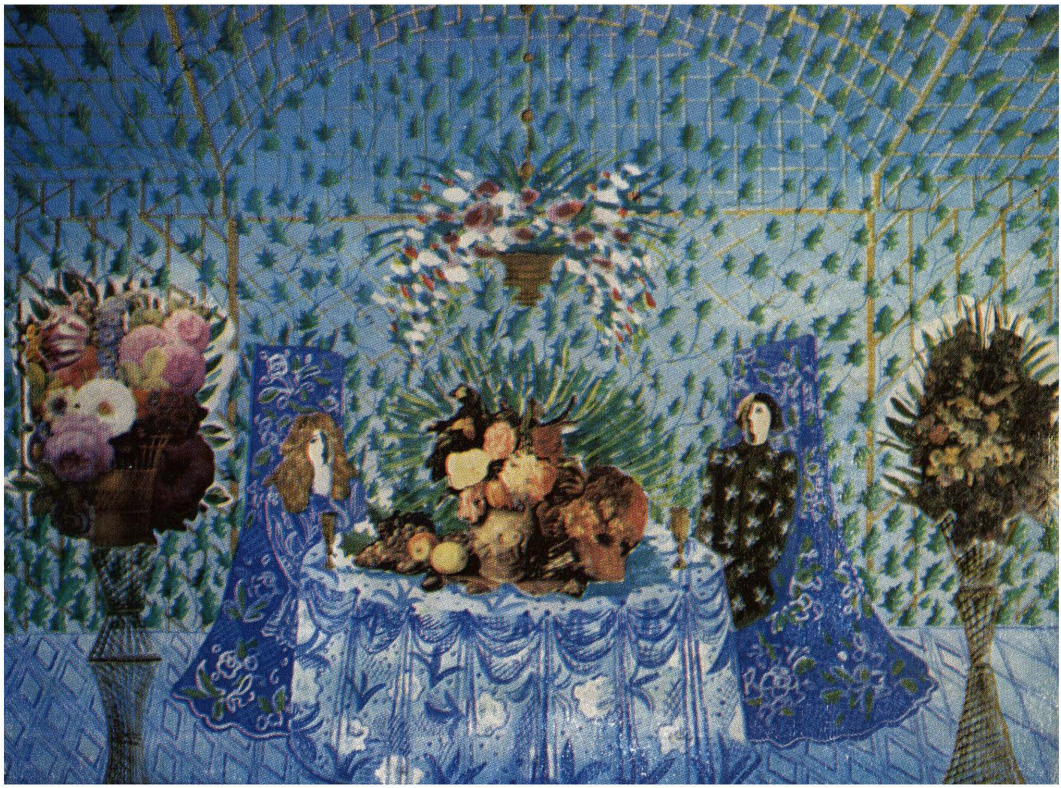
«Монолог». Прогулка

«Обрыв». Беседка

«Обрыв». Комната Веры



«Человек, которому везло». Двор



«Царевич Проша».
Завтрак в беседке короля

Экраном служила белая школьная стена. Стрекотал аппарат, крутились бобины, не шелохнувшись, сидели студенты. Над нами было звездное небо, и я понял, что счастье многолико...

Время от времени я пытался вызвать студентов на откровенность, втянуть в беседу о просмотренных фильмах. Но обмена мнениями не получалось. Мои слушатели как-то конфузливо замыкались или отделывались самыми бесцветными фразами. У ребят не было навыка формулировать впечатления от увиденного. Вернувшись в университет, решил организовать студенческий киноклуб.

Я рассчитывал, что на объявление откликнутся в первую очередь филологи, журналисты. Большинство записавшихся оказались физиками, математиками. Мы смотрели фильмы, желающие оставались поговорить о них. Вскоре в клубе не было милее занятия, чем диспут. Отстаивая свое мнение о картине или вслушиваясь в контрдоводы старших (к нам стали заглядывать и профессора), студенты вскоре поняли: на одних суждениях «нравится — не нравится» далеко не уедешь. Стали знакомиться с теорией и историей кино. Позднее киноклуб ВГУ слился с городским, составив его ядро.

Первокурсники-филологи и третьекурсники-физики давно стали самостоятельными людьми, обзавелись семьями, но те из них, кто остался работать в Воронеже, по-прежнему раз в неделю приходят в киноклуб. Было бы натяжкой заявить, что здесь их второй дом, но киноклуб — часть их жизни.

Кандидат технических наук А. А. Сирота:

— Киноклуб научил меня не только анализировать фильмы — я стал серьезнее относиться к искусству, перестал быть просто его потребителем. К сожалению, многие зрители, а порой и критики ищут в фильме лишь то, что соответствует их взглядам и установкам. Если же картина им непонятна, они ее отвергают. Это я и называю потребительским подходом к кино. Между тем процесс восприятия фильма должен быть творческим, подобно процессу создания. Именно к этому приучает киноклуб.

Методист кинотеатра «Юность» Г. И. Евтушенко:

— Одна треть моей жизни связана с киноклубом. Последняя. Самая значительная. Именно киноклуб дал мне путевку в жизнь. В нем формировались мои вкусы, пристрастия, взгляды. Студентами-первокурсниками пришли мы в клуб. А теперь, по прошествии нескольких лет, очевидно, что мы стали сплоченным коллективом, настоящими любителями и друзьями «десятой музы». Мы учились говорить, мыслить (не только кинематографически), давать оценки. Часы наших занятий в клубе — счастливые и желанные. В яростных спорах формировалось умение рассуждать об искусстве, умение отличать стóящие картины от пустышек. Киноклуб оказал решающее влияние на мой выбор места работы. Ныне я связана с кино профессионально.

Инженер В. Д. Попело:

— Киноклуб кардинально воздействовал на формирование моего мировоззрения, он расширил круг интересов (фактически открыл искусство и громадную область гуманитарных знаний), а также повлиял на мою профессиональную деятельность, весьма далекую от киноискусства. Киноклуб дает возможность творчества, восполняет его дефицит. Только здесь я понял, что восприятие фильма приобретает характер направленного и непрерывного процесса. Результат каждого обсуждения, обдуманное и критически взвешенное мнение как бы накапливают багаж для понимания следующей ленты.

Все киноклубы можно разделить на дискуссионные и пропагандистские. Воронежский принадлежит ко второй группе; главное для нас — пропаганда лучших произведений советского и прогрессивного зарубежного кино. Мы нашли интересную и, думается, плодотворную форму показа таких лент. Дело в том, что одно из направлений нашей работы — так называемые «клубные дни» в кинотеатре «Пролетарий». Многие любят кино, но не ориентируются в репертуаре и нередко пропускают интересный для них фильм. Посещать же регулярно киноклуб не хотят из-за того, что там надо трудиться. Для подобной аудитории ор-

ганизуются сеансы под рубриками: «На экране — мировая классика», «Кинотеатр хорошего фильма», «Вновь на экране», «Забытые ленты», «Мастера мирового кино», «Последний раз на экране» и другие.

В этом году на заседании совета киноклуба решено было несколько изменить систему клубных дней, увеличить количество сеансов, причем показывать фильм не подряд — в течение определенного срока, а в разбивку: один-два дня в марте, апреле, мае. В результате «клубные дни» приобрели широкую популярность; билеты в предварительной кассе распродавались мгновенно. В дни показа фильмов уже за квартал до кинотеатра слышалось: «Нет ли лишнего билетика?»

Эксперимент был поддержан. Новая система показа лучших произведений мирового кино и так называемых «трудных» фильмов получила одобрение кинофикаторов.

Заместитель начальника областного управления кинофикации Е. И. Гольдберг признался:

— Выпуск «трудных» фильмов обычным порядком и опыт их эксплуатации показывают, что они идут один-два дня, больше не выдерживают. Мы не можем, не успеваем выйти на зрителя, которому это интересно. Поэтому возникла идея показывать «трудные» фильмы по театральному принципу. Чувствуем, что интерес к новой системе большой. В дальнейшем, если интерес этот не пропадет, будем увеличивать количество сеансов в день...

Директор областной конторы кинопроката Л. А. Машнев:

— Мы всегда исходим из того, что кино — искусство массовое, и, значит, залы должны заполняться. Если в зале сидят 10—15 человек, это катастрофа для нас, кинофикаторов, потому что «горит» план. Но это катастрофа и для фильма. Главное не только в плане, а и в том, что «холостой» сеанс не нужен никому. Поэтому надо организовать на просмотр фильма ту часть кинопублики, которая с интересом смотрит подобные картины, ждет их.

Когда зритель заранее знает дни и часы нужной ему ленты, он имеет возможность выбрать: в пятницу не могу, пойду в субботу, и так далее.

Как видим, кинофикаторы довольны, планируют и дальше эксплуатировать удачно найденный прием. Прием действительно хорош, но дело не в нем одном. Это только персонажи басни Крылова думали, стоит им удачно сесть, и польется чарующая музыка. Немалая причина успеха и в том, что за восемнадцать лет киноклуб стал популярен и авторитетен в городе, а просмотры, которые идут под его эгидой, — престижны. Нельзя сбрасывать со счетов и ту установку на восприятие, которую создают предваряющие рецензии, специально составленный текст афиш, вступительное слово и т. п. А это все — дело рук клубников. Как и выбор самих фильмов.

Кстати, кинотеатр не смог полностью перестроиться на новую систему: билеты в предварительной кассе продаются по старинке.

Директор кинотеатра «Пролетарий» В. В. Нестеров:

— Пока — за три дня. В принципе этот срок можно увеличить, но в данный момент — трудно. Если в день всего один сеанс, а продажа открывается предварительно за шесть суток, то четыре дня будет нечего продавать.

Е. И. Гольдберг:

— Но если мы увеличим количество сеансов в день и будем точно знать время начала каждого — тогда и время предварительной продажи можно продлить даже до месяца.

Председатель совета киноклуба, преподаватель одного из воронежских вузов Б. Н. Свешников:

— Новых форм показа может быть много. Тем более что новое — хорошо забытое старое. Вот раньше в «Пролетарии» действовал так называемый «кинокалендарь». Отмечались юбилеи фильма, актера, режиссера...

В самом деле, что касается пропаганды киноклассики, киноклуб вне конкуренции. Кинофикаторы не умеют работать не только с «трудными» лентами — у них существует пренебрежение к старым картинам. Упустил по той или иной причине фильм — больше ты его можешь никогда не увидеть. Правда, иногда выручает телевидение. А в кинопрокате ставка на премьеры.

Сохранился элегантно изданный буклет: это

первое массовое мероприятие киноклуба ВГУ совместно с кинотеатром «Спартак» — цикл просмотров 16 «старых» фильмов. Некоторые из этих картин от случая к случаю мелькают где-либо в кинотеатрах. У нас же — целая учебная программа, кратчайшая история послевоенного кино. В буклете — страница за страницей — биографии режиссеров, фильмографические справки на каждую картину. Причем сделано это было не для удовлетворения любопытства; мы приучали публику, что фильм — это прежде всего произведение искусства, у него есть автор, которого необходимо знать.

О картинах, предложенных для просмотра, многие наши зрители никогда не слышали. К примеру, почти никто не видел французский фильм «Запрещенные игры». Зрители разворачивали наш буклет, читали: «Рене Клеман (р. в 1913 г.) — прогрессивный французский режиссер. Работал мультипликатором, оператором-документалистом. В 1939 году поставил кинокомедию «Позаботься о левой» с участием Ж. Тати. В годы второй мировой войны был связан с движением Сопротивления железнодорожников, которым посвятил фильм «Битва на рельсах» (1946). Помимо этой ленты большим успехом у советских зрителей пользовались его картины «У стен Малапаги» (1949), «Жервеза» (1956)».

Если учесть, что перед демонстрацией обязательно было вступительное слово лектора, этих сведений оказалось вполне достаточно, чтобы привлечь внимание к прогрессивному деятелю французского кино.

У нас в городе есть Дом актера — прекрасное здание современной архитектуры с уютным залом на 320 мест, с холлами, гостиными, в которых удобно вести диспуты. Совет Дома актера любезно предоставил их для клубных занятий (кинозал считается филиалом кинотеатра «Спартак»). В минувшем году я провел там цикл киновечеров «Режиссеры советского кино». После лекции, иллюстрируемой фрагментами из фильмов, показывался полностью фильм, которого давно не было на экранах города. На вечерах, посвященных творчеству С. Эйзенштейна, М. Ромма, В. Шукшина, М. Хуциева, Л. Шепитько, А. Жебрюнаса, С. Соловьева, Н. Михалкова, Т. Абуладзе, демонстрировались две серии «Ивана Грозного», «Обыкновенный фашизм», «Калина красная», «Ты и я», «Июльский дождь», «Ореховый хлеб», «Сто дней после детства», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Мольба» (последний фильм нам прислали из Рязанской конторы кинопроката). Успех превзошел все ожидания. Зал не мог вместить желающих увидеть эти фильмы.

Прокатная судьба фильма складывается иначе, нежели произведений других видов художественного творчества. Книга будет дожидаться своего читателя десятилетиями. Фильмокопии не могут лежать на полках фильмохранилищ до бесконечности (не говоря уж об ограниченных сроках лицензий для зарубежных лент). Обидно, если фильм почти никто не видел. Не менее обидно, когда хороший фильм демонстрируется в полупустых залах. Копия-то рассчитана на определенное количество сеансов; придя в негодность, она списывается, так и не дождавшись своих зрителей.

Кстати, в Воронежской областной конторе кинопроката по нашей просьбе хранятся фрагменты некоторых фильмов, которые по техническому состоянию давно подлежали списанию. Они нас здорово выручают, когда требуется иллюстрация для кинолекций и творческих вечеров.

Ни в коем случае не хочу пилить сук, на котором «сидят» киноклубы. Среди работников проката немало энтузиастов. И все же эта отлаженная система пробуксовывает каждый раз, как только речь заходит о картинах, предъявляющих повышенные требования к аудитории. В статье Л. Донец «В поисках адресата» («ИК», 1983, № 4) рассказано, что московские кинотеатры прилагали определенные усилия, дабы фильм встретился с публикой, но многое заранее было обречено на неудачу. Ну вот как если человека, у которого слабое здоровье, поставить под ледяной душ: как же, закаливание полезно! Гражданин сей или вырвется и убежит, или сразу схватит насморк. Вместо планомерного, постепенного закаливания — сразу переохлаждение.

Роль киноклуба в демонстрации фильмов типа «Остановился поезд» незаменима, ибо для нас фильм — это прежде всего искусство. Не коммерция, не развлечение, не средство проведения досуга. Чтобы наслаждаться искусством, по словам Маркса, надо быть художественно образованным человеком.

В стране имеется пример строго научного подхода к «прокату» художественных произведений: библиотеки. Главное, что отличает библиотекарей от кинофикаторов, — специальное образование. У нас есть библиотечные техникумы и вузы, но нет ни одного учебного заведения, специально готовящего кадры кинофикаторов (за исключением технических работников). Редакторы, методисты, директора кинотеатров и контор кинопроката имеют какое угодно образование, только не кинематографическое.

Вот мы и подошли ко второму направлению в клубной работе — к кинообразованию. В кино мы сталкиваемся с парадоксом. Нигде не тратится столько средств на рекламу, как в кино. Неоном полыхают названия новых лент, расклеиваются красочные плакаты, прокручиваются рекламные ролики. С другой стороны, ни об одном искусстве публика не знает так мало. Когда юношей и девушек, записавшихся в киноуниверситет для студентов при городском киноклубе, спросили: «Кто из советских режиссеров работал в немом кино?» — подавляющее большинство смогли назвать два-три имени: Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко. До обидного мало. Нельзя считать себя культурным человеком и не знать фильмов двадцатых годов Д. Вертова, Л. Кулешова, Г. Козинцева, Л. Трауберга, А. Роома, С. Юткевича... В школе ведь недаром изучение литературы начинается с ее истории.

— Любите ли вы кино?

Трудно найти человека от пяти лет и старше, который бы ответил отрицательно.

— А что смотрите?

Ответы обнаружат печальную истину: многие тратят драгоценное время на ленты, которые того вовсе не заслуживают. И наоборот, оставляют без внимания высокохудожественные произведения. Ежегодно на экраны выпускается около 350 новых советских и зарубежных фильмов. Только новых! Может ли простой смертный ориентироваться в таком потоке? А реклама взахлеб хвалит все и вся.

В школах изучают литературу, есть уроки рисования, музыки. В вопросах киноискусства люди остаются необразованными.

Сегодня, правда, большую работу проводит совет по кинообразованию Союза кинематографистов СССР. Немалые усилия прилагают для распространения кинознаний энтузиасты школьной и вузовской педагогики. Я оптимист, верю: движение будет шириться. Тем не менее нельзя закрывать глаза на трудности: кино как предмета (наподобие литературы, музыки) нет в обязательных программах, следовательно, ни один вуз не готовит кадры преподавателей киноискусства. Существуют лишь факультативы в отдельных учебных заведениях и любители-одиночки, их ведущие.

Кинообразование в школах и вузах будет развиваться. Но сегодня единственная реальная возможность массового эстетического просвещения зрителей — киноклубы. Это образование, которое может длиться всю жизнь. Про клуб не скажешь: я его окончил. Уверен — здесь прообраз педагогики будущего. Клубная система приобщения к знаниям обходится без какого-либо принуждения и поощрения (дипломы, оценки, экзамены), она добровольна и демократична.

Кстати, в педагогической печати критикуется существенный недостаток современных вечерних школ: в них недостаточно внимания уделяется воспитанию всесторонне развитой личности. Особенно страдает эстетическое развитие. В перспективе решено создавать центры образования взрослых, в которых учащиеся смогут получать среднее образование и одновременно, занимаясь в различных кружках, на факультативах, расширять свой культурный кругозор. Киноклуб — идеальная для этих целей форма, уже апробированная многолетней практикой.

Задачи клубного кинообразования те же, что и всей нашей педагогики: воспитание гармонической личности с помощью лучших произведений киноискусства. Реклама нацеливает

нас лишь на новинки репертуара. Кинообразование имеет в виду весь кинематограф, в том числе лучшие ленты прошлых лет.

В уставе нашего клуба задачи кинообразования сформулированы так:

1. Воспитывать потребность в хорошем, серьезном киноискусстве.

2. Научить избирательно относиться к кинематографу, выделять высокоидейные талантливые произведения.

3. Привить ценностное отношение к киноискусству, то есть уважительное отношение к фильму как духовной ценности. Так, как мы относимся к книгам Толстого, памятникам русского зодчества, античной скульптуре — с величайшим уважением, безотносительно, нравятся или нет они лично нам.

4. Научить грамотно анализировать идейное содержание фильма, его художественные особенности — образный строй, изобразительное и звуковое решение и т. д.

5. «Учась, учить других», делиться своими знаниями с остальной публикой, выступать перед сеансами, организовывать кинопремьеры, киновечера, диспуты, пропагандировать лучшие произведения советского и прогрессивного зарубежного кинематографа.

Клуб — это самодеятельность, следовательно, всегда немного игра. Сегодня в обществе вновь наметился интерес к «играм взрослых людей». Отдавая должное новшествам в «ассортименте» игр — наподобие знаменитого кубика Рубика, я убежден: лучше всего играть с пользой для себя и для дела. Вспоминая наши лучшие вечера и учебные программы, понимаю, что в основе их лежит любовь к игре.

Откровенно игровой характер носил цикл общеобразовательных вечеров «Кино от А до Я», приуроченный к 80-летию кинематографа (1975 год). На этих занятиях мы регулярно знакомились с теорией кино. Темы расположили по принципу словаря, причем предпочтение отдавалось категориям, с которыми связаны проблемы восприятия фильма. Не все они окончательно решены, вокруг многих из них в науке о кино не затихают споры. Естественно, что каждое наше занятие заканчивалось оживленной дискуссией.

Многие тогда недоумевали: при чем здесь алфавит? Не проще ли знакомиться с «анатомией» фильма последовательно, раздел за разделом? Дело в том, что клубные вечера — это все-таки не уроки и не вузовские лекции. Клубное образование отличается от обязательных спецкурсов и факультативов, которые ведутся по строго определенным программам. Клубное образование в достаточной мере случайно. Тематика заседаний зависит от местных возможностей. Приехал к нам Ю. Норштейн — слушаем его рассказ о мультипликации. Узнали, что в Воронеж заехал наш земляк актер С. Садальский, — приглашаем его на наше заседание.

Можем ли мы осветить все проблемы? Нет, конечно. Но и цель клубного образования — научить зрителей учиться. Отсюда и девиз наших киновечеров: «Искусство быть кинозрителем».

Даже такой «серьезный» учебный цикл, как «Кино в системе искусств», тяготел, в общем-то, к игре. Клуб замахнулся на проблемы, решить которые под силу разве что нескольким НИИ: кино и литература, кино и живопись, кино и музыка, кино и театр. Мы поступали просто. Скажем, при изучении блока «Кино и живопись» в первом отделении киновечера смотрели научно-популярные ленты о художниках. Во втором, находясь под впечатлением киноррассказа о том или ином живописце, скульпторе, графике, смотрели художественный фильм с ярко выраженным изобразительным решением. Изучение блока «Кино и музыка» строилось по-другому, в виде докладов на темы «Звуковое кино начиналось так», «Полифоничность современного фильма», «С. Прокофьев и С. Эйзенштейн», «Песня звучит с экрана», «Что такое мюзикл?», «Кинобиографии музыкантов» и др. Здесь нам повезло: клуб посещают музыканты-профессионалы преподаватель Института искусств А. А. Голеш, педагог музыкальной школы № 2 В. А. Сапронова. Все доклады иллюстрировались фрагментами из фильмов.

В клубе люди разного возраста и разных профессий. Всем им было интересно ближе познакомиться с тем или иным искусством, ощу-

тить его специфику и возможности, понять, что взято от него кинематографом. На эту тему мы даже осилили всесоюзный семинар, приуроченный к 15-летию киноклуба.

Киноклуб — самодеятельная организация, а подготовка семинара — нелегкая задача для кого угодно. Никогда клубники не были, по-моему, столь активны, как тогда. Были отпечатаны приглашения с эффектной обложкой, каждый участник семинара получил памятные подарки, программу и значок с эмблемой семинара. В гостиничном комплексе «Спутник» мы приобрели для гостей и для себя двухдневные туристские путевки, решив тем самым проблему не только размещения гостей, но и их питания, экскурсий по городу. В гостиничном конференц-зале проходили пленарные заседания и просмотры фильмов. Среди наших гостей были представители киноклубов Москвы, Ленинграда, Киева, Рязани, Рыбинска, Ижевска, Томска, Днепродзержинска, Краснодара, Ростова, Череповца, Самарканда, Свердловска, Орла, Владимира, Пущино, Протвино, Нововоронежа, Ельца.

Лучший способ углубления знаний — делиться ими с другими. Клубники проводили по очереди занятия в городском университете киноискусства для учащихся профтехобразования, в школе начального кинообразования в селе Колодезном Каширского района, в киноуниверситете Нововоронежской атомной станции, в киноуниверситете для студентов при кинотеатре «Пролетарий».

Работая над статьей, я стремился, чтобы она не напоминала отчет «о проделанной работе». Тем не менее один документ решил в нее включить: отчет о деятельности киноуниверситета для студентов «Основы киноискусства» в 1980—1981 учебном году:

«Осенью 1980 года были расклеены афиши, отпечатаны пригласительные билеты. В киноуниверситет записались студенты ВГУ, составившие основной контингент, а также сельскохозяйственного, педагогического, политехнического, технологического институтов и института искусств. Было разрешено посещать занятия выпускникам вузов и молодым рабочим.

Всего состоялось девять теоретических занятий и пять просмотров. Изучено семь тем по теории кино (1. Кино в твоей жизни; 2. Классификация кино. Виды и жанры кино; 3. Автор фильма; 4. Сюжет фильма; 5. Герой фильма; 6. Звук и музыка фильма; 7. Изобразительное решение фильма.) и две темы по истории кино (1. С. М. Эйзенштейн; 2. Столетие со дня рождения Я. Протазанова) с просмотром научно-популярных фильмов «Эйзенштейн», «Протазанов». В малом зале кинотеатра состоялись киновечера, посвященные творчеству кинорежиссеров Н. Губенко, С. Соловьева и других ведущих мастеров советского кино с показом их новых фильмов. Был проведен также киновечер «У нас в гостях ВГИК», на котором состоялась встреча со студентом III курса ВГИКа А. Гришиным (мастерская М. Хуциева) и просмотры дипломных и курсовых работ вгиковцев, которые он с собой привез.

Слушатели киноуниверситета выезжали на слет киноклубов в г. Пущино и на празднование десятилетия киноклуба г. Владимира.

Основные методы кинообразования: просмотры, объяснение воспринятого и собственное творчество. Пропагандистская работа — это и есть наше творчество в области кино. Читая лекции, организуя киновечера и киновикторины, зрительские диспуты, выступая перед фильмом, клубники занимаются, я бы сказал, «практическим киноведением». Их задача — убеждать конкретных зрителей, в первую очередь школьников, молодежь.

Меняется ли сущность сообщения в зависимости от того, написано это в журнале или говорится тебе в лицо? Еще как! Справиться с устным рассказом далеко не просто. Особенно трудно тем, кто выступает перед школьниками. Подростки, сидящие в зрительном зале, имеют разную подготовку, разное развитие, разные вкусовые предпочтения. Мы-то ведь показываем им отнюдь не их любимые ленты типа «Пиратов XX века». Наши лекторы стремятся использовать знания, полученные в клубе, привлекают внимание юной аудитории к драматургии фильма, его образности, рассказывают о режиссуре, актер-

ском мастерстве, музыке фильма, отвечают на многочисленные вопросы.

Наш киноклуб решил принять участие в этом важном деле — в подготовке кадров преподавателей факультативов по киноискусству. Вступить в контакт с учительством помог случай.

В кинотеатре «Луч» пять дней демонстрировался в феврале 1983 года новый научно-популярный фильм «Эти «трудные» дети». Время сеансов — 12.10 и 18.50 — было удобным для работающих в любую смену. В зале около 450 мест. На десяти сеансах побывали 318 человек. Когда я вечером смотрел фильм, в пустом зале сидело несколько подростков и одна девчушка. К концу они убежали — фильм о них, но не для них.

Мне стало обидно за фильм, я поместил в газете «На экранах Воронежа» статью «Зачем учителю кино?» в защиту этого и других так называемых «школьных» фильмов: «Интересно, сколько в городе учителей? А родителей? Почему же и те и те бойкотировали картину, специально им адресованную? Из-за отсутствия информации? О фильме сообщалось в газетах, у кинотеатра был выставлен громадный стенд с аннотацией...»

Статья обсуждалась в городском отделе народного образования. Было решено всерьез заняться кинообразованием учащихся и учащих. Базой для этого могут служить пионерские и школьные кинотеатры, которые есть почти во всех 87 школах Воронежа. Встал вопрос о подготовке кадров. Активу старшеклассников, которые будут руководить школьными кинотеатрами, мы предложили заниматься в киноуниверситете для учащихся профтехобразования; зал, где обычно проходят занятия, большой, на 520 человек, места хватит всем.

А для учителей с сентября 1983 года открыли киноуниверситет «Основы киноискусства». Мы подготовили программу, распределили темы занятий между членами совета киноклуба. Занятия будут проходить в актовом зале школы № 58, чья стационарная киноустановка обслуживается кинотеатром «Пролетарий», а также в малом зале расположенного рядом Дворца культуры имени К. Маркса.

Важнейший принцип нашей системы эстетического воспитания — демократизм. Помня об этом, мы стараемся каждое занятие организовывать так, чтобы всем было интересно. Для меня самое дорогое воспоминание — киновечер «Лауреат Ленинской премии писатель, актер и режиссер В. М. Шукшин». Ему предшествовал цикл занятий о творчестве выдающегося кинематографиста.

В мае 1964 года В. М. Шукшин привозил в наш город свой первый фильм «Живет такой парень» и показывал его во Дворце культуры имени Кирова. Клубники разыскали тех, кто присутствовал на той премьере. Потом мы пригласили к нам студента ВГИКа М. Лебедева, который привез с собой дипломную работу В. М. Шукшина «Из Лебяжьего сообщают» и курсовые своих товарищей — экранизации рассказов «Микроскоп» и «Хмырь».

Заключительный вечер планировали провести, как всегда, в зале хроники «Пролетария». Но желающих попасть на него было столько, что мы перенесли его в самый большой зал на 1200 мест. Но и он не смог вместить всех — вечер пришлось повторять.

Программа была тщательно продумана. Зрители, входя в зал, видели утопающий в цветах портрет Василия Макаровича, слышали грустную мелодию из фильма «Странные люди»: «Миленький ты мой, возьми меня с собой...» В первом отделении студенты театрального факультета Института искусств показали спектакль «В профиль и анфас» — инсценировку пяти рассказов писателя. Во втором отделении демонстрировались фрагменты из фильмов «У озера», «Печки-лавочки», «Калина красная», «Они сражались за Родину» и полностью — картина «Странные люди».

Еще одна особенность клубного кинообразования — максимальная активность всех, распространение информации не только по вертикальным, формальным каналам (лектор — слушатели, как принято при традиционном обучении), но и по горизонтальным, не-

формальным (обмен сообщениями между членами клуба).

Оптимальная организация коллектива, который постепенно расширяется — одна из актуальных наших проблем. Ежегодно на собрании выбирается совет клуба. Раньше вся спланированная работа распределялась по секциям (организаторская, информационная, кинокритики, социологическая, финансовая), которыми руководили члены совета. «Иерархическая» структура, сводившаяся к передаче приказов, просьб, советов и контролю за их исполнением, обеспечивала стабильность и упорядоченность до тех пор, пока контингент активистов не увеличился в три-четыре раза за счет людей разного возраста и уровня подготовки. И тогда возникли различные психологические осложнения. «Новенькие» стеснялись выступать не только перед сеансом, но даже после, на обсуждении фильма в присутствии разбитных «стариков». Думаете, это так просто — преодолеть «барьер неизвестности», шагнуть в зал перед публикой, которая разговаривает вслух, жует шоколадки и мороженое и ждет фильма, а не лекции? В свою очередь, и «старики» жаловались, что им приходится работать несоизмеримо больше.

Теперь в клубе произведена «рационализация» управления и планирования. Все клубные функции рассредоточены по шести подразделениям, возглавляемым членами совета. Первое из них — заседания киноклуба, на которых организуются просмотры и обсуждения новых фильмов, встречи с творческими работниками. Второе — учебные занятия для членов клуба. Третье — киноуниверситеты для учащейся молодежи и для учителей.

Зачем потребовалось два учебных подразделения, не проще ли их объединить? Киноуниверситеты работают по стабильной программе «Основы киноискусства». Цель этой программы — дать кинозрителям основные сведения по теории и истории кино, приохотить их к чтению специальной литературы. Для клубников это пройденный этап. Естественно, встает вопрос об углублении знаний. Вряд ли есть смысл возвращаться ко всем темам вновь; клуб готовит не киноведов-профессионалов. Структура клубного образования, как любого образования для взрослых, должна быть подвижной, неформальной, «открытой» для взаимообмена информацией. Для внутриклубных занятий берется локальная тема, вызывающая в силу ряда причин всеобщий интерес.

Четвертое подразделение — «клубные дни», о которых подробно рассказано в начале статьи. Все эти мероприятия стабильны, имеют определенную периодичность. Теоретические занятия проводятся дважды в месяц, «клубные дни» — три раза в неделю. Есть и разовые формы популяризации кинознаний: вечера, приуроченные к определенным датам, рекламные кинопанорамы, «недели» и тематические показы, зрительские конференции по поводу остропроблемных фильмов (в свое время мы провели диспут «Ваше мнение о фильме «Премия») и т. д. Поэтому пятое направление клубной работы — текущая кинопропаганда.

Сюда же относится и бурная журналистская деятельность клубников. «Молодой коммунар» регулярно выпускает тематическую полосу «Киноклуб М. К.», которую готовят члены киноклуба. Они же выступают часто с рецензиями на фильмы в газетах «Коммуна» и «На экранах Воронежа», редактором которой, кстати, является бывший клубник Е. В. Ермаченков.

Последнее подразделение — внешние связи: контакты с клубами других городов, с Госфильмофондом СССР, который неоднократно присылал нам некоторые из своих сокровищ, приглашение режиссеров, критиков, вгиковцев и т. д. Мы ездили на все Московские международные фестивали, побывали в гостях у киноклубов Москвы, Ленинграда, Харькова, Таллина, Пущино, Рыбинска, Владимира, других городов.

В 1975 году, когда наш клуб отмечал свое десятилетие, правление Союза кинематографистов СССР присвоило ему наименование общественного Бюро пропаганды советского киноискусства. В числе других победителей Всесоюзного смотра-конкурса клуб награж-

ден почетным дипломом Госкино СССР «За активное содействие органам кинофикации и кинопроката в продвижении лучших советских фильмов».

Киноклуб — это самая преданная кинематографу и благодарная часть публики. Но отчего же этот передовой отряд не имеет четкого статуса? Почему киноклубы страны до сих пор не объединены под эгидой Союза кинематографистов или Госкино СССР? Существовало же когда-то ОДСК (Общество друзей советского кино), как есть сегодня Всесоюзное добровольное общество любителей книги. Организация способствовала бы координации деятельности разрозненных клубов, обмену опытом, снабжению фильмами (у нас, скажем, нет фильмокопии, а в соседней области есть) и т. д. На встрече представителей киноклубов в Воронеже мы подсчитали: за год киноклубами страны организуются десятки тысяч лекций, бесед, специализированных сеансов. Объединение даст возможность улучшить качество нашей пропагандистской работы.

Роль кино в духовной жизни нашего общества неизмеримо возросла, но в силу инерции, привычки работать по старинке способы доставки фильмов остаются почти без изменений. Вот, думается, почему никому нет дела до тех, кто по своей доброй воле, на свой страх и риск занимается пропагандой лучших произведений любимого искусства.

Мне кажется, что и создатели фильмов — драматурги, режиссеры, актеры, операторы — до сих пор как-то безучастны к благородной деятельности зрителей. Нет, многие откликаются на просьбы приехать, выступить. Но, как бы это помягче выразиться,— слишком пассивны при этом; если и соглашаются, то не безвозмездно... А киностудии? Неужели они не заинтересованы в популяризации своей продукции? Или они боятся выслушать мнение квалифицированных зрителей?

«Пролетарий» ежегодно проводит итоговые конференции-отчеты. Вот когда бросается в глаза дистанция между «нашими» и остальной публикой. Большинство постоянных посетителей кинотеатра озабочены комфортом и добавочными удовольствиями. Будет ли в фойе кафе-мороженое? Музыка перед сеансом? Танцы? Дебаты вызывают игральные автоматы: одни — за, другие — против.

В выступлениях клубников звучит единственная просьба: фильмы. Главное — чтобы была возможность видеть киноклассику и хорошие современные ленты, чтобы они не залеживались на полках конторы кинопроката, чтобы с этих фильмов не уходили, чтобы о них рассказывали и спорили дома, в троллейбусе по пути на работу, на школьных переменах. Главное, чтобы кино играло такую же важную роль в нашей жизни, как поэзия, проза, театр, музыка.

Воронеж

Р. Юренев

Кино и телевидение — одно искусство

XX век начинался в области искусства как век синематографа, кончается он как век телевидения.

Телевидение вошло в жизнь народов так мощно, так стремительно, как никакое другое явление культуры. Голубой экран размером с ладонь, появившийся в наших домах вскоре после Отечественной войны, стал, как книга, потом как чемодан, перестал быть голубым, стал многоцветным. Он потеснил радио, даже газету, настойчиво атакует кинотеатры. Телевидение внесло нечто новое даже в пейзаж нашей страны. Правда, не в природный пейзаж, куда авиация внедрила кудрявые шлейфы от самолетов, а в архитектурный: и на горделивых небоскребах, и на деревенских домах, и даже на стареньких церквах и на будках путевых обходчиков — от Бреста до Владивостока красуются антенны. Телевидение практически доведено до каждого советского гражданина.

Причин такого могучего движения много. Опыт массового охвата населения со времен Гуттенберга шел по нарастающей: от книги к газете, к кино, к радио. Телевидение этот опыт активно освоило. Подобно кинематографу, телевидение не только искусство. Оно и информатор, и агитатор, и средство распространения произведений всех других искусств, и документатор, и орудие научных исследований. Оно — самое перспективное, всеобъемлющее, эффективное средство социального общения, универсальная форма общественных связей. Оно обладает поистине чудесными возможностями воздействия на людей: обращается одновременно к миллионам и к каждому индивидууму — персонально, доверительно, непосредственно. Оно может зафиксировать событие на долгие времена и — самое впечатляющее! — показать его в тот момент, когда оно происходит...

И ко всему этому телевидение — искусство. Литературная основа, актерское исполнение, живописное и музыкальное оформление, монтаж, ракурсы, светотень, цвет — всем этим владеют телефильмы.

Попытка теоретического осмысления взаимоотношений кино и телевидения, предпринятая на страницах нашего журнала Л. Козловым [1], — более чем своевременна. Период горячих и необдуманных приветствий рождению нового телеискусства миновал. Организационные трения, кажется, закончились. Настала пора спокойно разобраться в развитии двух технических форм экранного искусства. И хотя Л. Козлов кратко изложил мою точку зрения, сославшись на интервью [2], данное мною Г. Масловскому, мне кажется небесполезным обосновать свою позицию более обстоятельно и подробно. Начнем издалека.

Теоретики кино — Бела Балаш, Виктор Шкловский и другие — поражались тому, что их поколение впервые в истории человечества стало свидетелем рождения и зрелого этапа нового искусства — кино. Шкловский, помнится, даже сетовал, что на его глазах юное искусство — немое кино — родилось и умерло, уступив место другому — звуковому. Это поспешное утверждение научного обоснования, конечно, не получило. Но сказочная стремительность развития кино несомненна. Меньше чем за столетие — стать звуковым, цветовым, стереофони-

[1] «Искусство кино», 1983, № 6.
[2] Там же, 1982, № 2.

ческим, менять формат экрана! Другие искусства формировались тысячелетиями, кино дало незабываемые шедевры — «Нетерпимость», «Колесо», «Кабинет доктора Калигари», «Золотую лихорадку», «Броненосец «Потемкин» — в течение третьего десятилетия своего существования.

А телевидение? Шедевров я пока не называю. Но от первых информационных передач, от трансляций спектаклей, концертов и спортивных соревнований оно пришло к новым, особым жанрам телевизионных очерков, обозрений, перекличек, состязаний, игр, во множестве создает свои, телевизионные фильмы. В 50-х годах теоретики уже официально — в книгах, в докладах, на страницах специальных телевизионных журналов и газет — поспешили заявить о рождении нового искусства. Одно время было модным даже намекать на скорый конец кино, на полную его замену телевидением.

Практический опыт капиталистических государств, особенно Соединенных Штатов Америки и Японии, показал, что развитие телевидения губительно сказалось на посещении кинотеатров. Под ударами молодого конкурента шаталась империя Голливуда. Кино искало спасение в цветных фильмах — телевидение, в свою очередь, быстро овладело цветом. Кино изменило форму и величину экрана — телевидение научилось транслировать и широкоэкранные фильмы, невзирая на то, что порою бывали видны только кончики носов актеров, разговаривающих на крупных планах. Чем больше продавалось телевизоров, тем больше мест в кинотеатрах оставались пустыми. Кинокомпании начали прогорать, пока не стали объединяться с компаниями телевизионными. За последние годы положение выровнялось. Кино, казалось, вернуло себе своих зрителей. Но надолго ли?

В социалистических странах, где все средства массовой информации принадлежат государству, острых, антагонистических столкновений не было. Количество кинопосещений, недолго поколебавшись, продолжает расти. Вот несколько цифр: в 1950 году кинотеатры Советского Союза посетили один миллиард сто миллионов человек, в 1960 — три миллиарда шестьсот миллионов, в 1971 — четыре миллиарда семьсот миллионов, то есть на каждого зрителя СССР приходилось девятнадцать посещений кино в год. Однако и у нас в середине 70-х годов наметился спад кинопосещаемости: пятнадцать, шестнадцать раз в год. Конечно же, это очень много, но меньше прежних девятнадцати. К концу 70-х положение снова выровнялось. Но надолго ли?

Отток зрителей из кинотеатров к телевизорам все же происходит. Он тщательно изучается. Причем сложность этого изучения состоит не в финансовых подсчетах, которые произвести не так уж трудно. Труднее изучить культурно-просветительный и психологический аспекты этих явлений. Насколько полно и эффективно доносит телевидение до своих зрителей произведения киноискусства, театра, литературы? Как влияет на культурное развитие молодежи и детей? Как соотносится с чтением литературы, как влияет на самостоятельность мышления?

Много важных проблем выходит за компетенцию искусствоведения, переходя к социологии, психологии и другим дисциплинам. Но все же эти проблемы продолжают влиять на искусство, касаться нас. Наша задача — задача художников, артистов, искусствоведов, журналистов — разобраться, как по-настоящему творчески овладеть телевидением, каковы его художественные особенности и каковы его взаимоотношения с кино.

Итак, не слишком решительно, но все-таки было провозглашено, что родилось новое искусство и что оно сменит, вытеснит искусство кино. В своей книге «Телевидение. XX век» (1968) Э. Багиров и И. Кацев горячо утверждали равноправное существование двух искусств — кино и телевидения. (Правда, позднее Э. Багиров, много и успешно изучавший телепередачи, смягчил свою точку зрения, признав, что концепция нового искусства — «сильно подорвана».) Глашатаи этого нового искусства не задумывались над тем фактом, что телевидение отвоевывало зрителей у кинотеатров в основном тем, что показывало фильмы, то есть произведения киноискусства. К телевизорам зрителей влекли, во-первых, оперативная политическая информация, во-вторых, спортивные сорев-

нования, в-третьих, кинофильмы. Ни политическая информация, ни трансляция футбольных и хоккейных матчей искусством не являются. Отдавая этим передачам много времени, интереса, внимания, зритель все же не мог бы заменить ими интерес к фильмам, к произведениям киноискусства. И не показывали бы по телевизору фильмы — зритель пошел бы в кинотеатры. Но фильмы по телевизору показывают. Все чаще.

Изменяется ли что-либо в этих фильмах? По телевизору они пока что теряют некоторую часть своей изобразительной да и звуковой культуры. Глубина резкости и световая нюансировка на телеэкране недостаточны, цвет передается неровно, часто искажается, размеры экрана для общих планов еще малы, а модуляции звука грубы, примитивны.

Я верю, что отсутствие нюансов звука, градации тонов, глубины резкости — чисто технические недочеты, которые скоро будут совершенно преодолены. С меньшей уверенностью, скорее, только с надеждой я думаю о наведении порядка в постановочной, правовой, организационной структуре телевидения. Оно еще не создало достаточного количества своих творческих кадров высокой квалификации, оно еще терпит у себя неудачников из кино и театра и людей, случайно забежавших из любопытства или из желания заработать. Но и порядок можно навести, и кадры можно вырастить, воспитать. Меня больше беспокоит вопрос об отношении зрителя к телефильму.

Великий Станиславский заботился о том, чтобы посещение театра было праздником, чтобы «театр начинался с вешалки», то есть чтобы зритель, входя в театр, сразу же настраивался на восприятие спектакля, отдавался бы спектаклю безраздельно. Кинотеатры, куда за рубежом можно забежать даже посреди сеанса, порастеряли эту праздничность, эту «обреченность» зрителя искусству. У телезрителя ее еще меньше. Фильм смотрится за чаем, за разговором с гостями или по телефону, за вязанием или приготовлением пищи. Включить и выключить трансляцию кинокартины легко и просто.

Телевизионные теоретики учитывают все эти недостатки и даже одно время пытались вывести из них учение о телевизионной специфике фильма. Стало известно, что лучше воспринимаются фильмы продолжительностью в один час, а не в полтора или в три часа. Что общие планы плохо разглядываются, короткий монтаж воспринимается, как мелькание, глубинные мизансцены выглядят плоскими: надо снимать крупными, длинными и плоскими кадрами. И эти «законы» есть основа для утверждения, что рождается новое искусство? Из технических недостатков новое искусство родиться не может.

Да будет позволено мне вспомнить, как в самом начале 30-х годов, придя на работу в Радиокомитет, я вслед за другими молодыми авторами резво включился в поиски нового радиоискусства, отличающегося от театра тем, что у него отсутствует зрелищность, что воздействует оно только на слух. Ничего, конечно, из этих поисков не вышло, что нисколько не уменьшило значения радио как распространителя, транслятора, пропагандиста других искусств. Еще более эти качества присущи телевидению.

Более серьезные теоретики говорят, что спецификой телефильма является интимность повествования, его обращенность к зрителю непосредственно и еще такая организация сюжета, которая мотивировки и действия дает в непосредственной близости к событиям: герои должны больше рассказывать, чем действовать, ибо звук в телевидении важнее, чем изображение.

Последнее утверждение тоже неверно. Полифоничность фильма как звукозрительного произведения позволяет занимать в нем ведущее положение то изображению, то звуку, то действию, то диалогу, то краскам, то музыке, то актерской игре, то мизансценам и монтажу — в зависимости от содержания эпизода и от намерений автора. Камерность же и масштабность не создают различных искусств. Они одинаково могут быть присущи фильмам в зависимости от темы, материала, жанра, замысла автора и так далее.

До войны в Москве недалеко друг от друга существовали два театра: Зеленый театр в ЦПКиО на двадцать тысяч мест (где ставились оперы, обозрения и где Эйзенштейн мечтал

основать историко-революционный театр) и «Семперанте» на двадцать мест, где актеры Быков и Левшина играли полуимпровизации. Эти театры были во всем не схожи. Но и Зеленый театр и «Семперанте» принадлежали искусству сцены. Так же и в кино. В «Броненосце «Потемкин» действуют революционные массы, а в «Клео от пяти до семи» — трое или пятеро персонажей, но и тот и другой фильмы — произведения искусства кино. В рамках одного искусства существует множество жанров, форм, манер. Огромное полотно Веронезе во Дворце дожей трудно сравнить с миниатюрой на кольце, но и то и другое — живопись. Симфония Малера и детская песенка — музыка. «Божественная комедия» и японская танка — поэзия. Поэтому ни размеры экрана, ни продолжительность зрелища, ни даже характер сюжета и его интерпретация не создают еще нового искусства.

Да будет разрешено мне повторить банальные, но неоспоримые истины: любой телевизионный фильм может быть переведен с магнитной пленки на обычную (и обратно) и показан на киноэкране. Все кинофильмы, даже широкоформатные, после некоторых технических изменений могут быть показаны по телевизору. Так в чем же различие двух искусств? И какие выразительные средства телевидения недоступны кино?

Разумеется, в технике воспроизведения изображения есть значительная разница. Хотя сейчас телеизображение предстает без достаточного количества полутонов, порою — с завуалированными деталями и размытыми фонами, мне кажется, что технически электронный способ фиксации и воспроизведения изображения более прогрессивен, чем кинематографический. Но влияния на искусство эта прогрессивность еще не оказала.

В стремлении найти разницу между кино и телевидением профессор М. Каган в своей книге «Морфология искусства» писал: «...при всей близости кинофильма и телефильма структурные доминанты у них разные: ведь если кинофильм представляет нашему взору изображение того, что некогда произошло (в действительности или было разыграно, в данном случае не имеет значения), то телепередача являет нашему взору то, что происходит сейчас (опять-таки безразлично, на улице или в студии)»[3].

Несмотря на сложность терминологии и на категорический и пафосный тон («являет взору!»), с этим утверждением нельзя согласиться. Игнорируется содержание кино- и телефильмов, их тематика, жанр (не говоря уже о том, что телефильм и телепередача — явления разные). Разве телезрителю кажется, что действие фильмов по классическим произведениям («Сага о Форсайтах», «Красное и черное») «происходит сейчас»? А кинозрителям — что действие «Осеннего марафона» или «Родни» — «произошло некогда»? Так можно договориться до того, что и события «Царя Эдипа» или «Гамлета», показываемые на сцене, в телеспектакле или в телефильме, происходят для зрителя не «некогда», а «сейчас»! Удивительно, что схожее мнение высказал и практик кино и телевидения С. Образцов в телепередаче, посвященной старой эстраде. Выступления артистов 30—40-х годов не казались «сиюминутными», и в этом смысл, отсюда обаяние ретроспективной телепередачи Образцова.

Несостоятельны и размышления М. Кагана о невозможности телемультипликации, так как он не считает телевидение изобразительным искусством. Нужно быть совершенно оторванным от практики телевидения, чтобы не заметить, что именно благодаря ему мультипликация обрела подлинное общественное признание и что на голубом экране родился новый вид объемной мультипликации — пластилиновая (заставки к передаче «Спокойной ночи, малыши!»)

Вывод Кагана — «телеискусство тяготеет к театральному зрелищу, а не к кинофильму, так как оно не является изобразительным искусством»[4] — неверен. И кино, и телевидение, будучи одним искусством, является не

---

[3] Каган М. Морфология искусства. Л., 1972, с. 382.

[4] Там же, с. 393—394.

только изобразительным, но и драматическим, синтетическим, полифоническим искусством. Принципиальной разницы здесь нет и быть не может.

Единственно, чем не обладает кино,—это «сиюминутностью», то есть возможностью передавать события в момент их совершения, протекания. Это огромная, интереснейшая возможность. Видеть на своем телеэкране подлинное событие — будь то приземление космонавтов, спортивный рекорд или сенсационное преступление вроде убийства Освальда прямо перед телеобъективом — конечно, это весьма впечатляюще. Но этот способ информации еще не стал выразительным средством искусства. Все самые сенсационные телерепортажи стали искусством лишь тогда, когда обрели трактовку, были поставлены в идейный и художественный контекст, войдя в публицистические документальные фильмы. Но, сделавшись элементом искусства, они потеряли «сиюминутность».

В апреле 1983 года известный теоретик телевидения профессор А. Я. Юровский сетовал на страницах газеты «Советская культура» на забвение этого важнейшего средства телевидения. К суждению ученого надо внимательно прислушаться.

Сегодня телевидение почти совсем отказалось от передач непосредственно с места действия. Даже футбольные матчи снимаются на пленку и показываются через некоторое время. Все театральные и эстрадные представления тоже фиксируются на пленку, утрачивая свойственное сцене общение со зрителем, которое, кстати, телеэкран и при прямой, сиюминутной трансляции неизменно терял.

Великий мечтатель Эйзенштейн, радостно и безоговорочно принимавший все новости, даримые искусству техникой, в своем знаменитом абзаце, посвященном «киномагу телевидения», предсказал, что киномаг (заметьте, кино-, а не телемаг!) будет быстро, «как бросок глаза или вспышка мысли» [5], жонглировать объективами и точками зрения и сиюминутно, моментально превращать событие в произведение искусства. Но мне кажется, что это утопия в стиле Олдоса Хаксли или Рея Бредбери. Я не верю в способность художников творить со скоростью света или молнии, да еще на глазах у миллионов телезрителей. Чтобы что-то создать, художник должен прочувствовать, продумать, испытать различные варианты. А это с «сиюминутностью» несовместимо.

Итак, я прихожу к выводу, что все художественные возможности, свойственные телевидению, доступны и киноэкрану, что по природе своей выразительности телевидение идентично кино, что изображение на телевизионном и кинематографическом экранах подчиняется одним и тем же художественным закономерностям. Кино и телевидение — это одно и то же искусство, синтетическое, воспроизводящее действительность в ее собственных формах.

Советский исследователь Р. Ильин, много работавший над проблемами технических различий между кино и телевидением, постепенно отказался от утверждения их обособленности и предложил общее определение — «экранные искусства», хотя множественное число лишает это определение точности. Термин этот вполне приемлем в единственном числе, но нельзя забывать, что общеупотребительные термины как бы утверждаются народом и на всех языках давно укоренились понятия: кино, киноискусство, искусство кино.

Интересно, что первый советский теоретик телевидения В. Саппак в своей книге «Телевидение и мы» писал: «Телевидение как жанр, как самостоятельная эстетическая возможность... складывает свое оружие. Остается только кино, просто кино» [6]. К этому же выводу приходят сегодня очень многие теоретики.

Итак — кино! Искусство самое молодое, основанное на меняющейся, совершенствующейся технике. Сравните люмьеровский аппарат с черно-белой малочувствительной пленкой с современной синхронной камерой, заряженной многослойной цветной широкоформатной пленкой, и вы не удивитесь, что сегодня и этот современный аппарат сменяется телевизионной электроникой.

[5] Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2. М., 1964, с. 30.

[6] Саппак В. Телевидение и мы. М., 1963, с. 89.

Л. Козлов попытался нащупать принципиальную разницу между зрелищем кинематографическим и телевизионным на примере устарелости ранних комедий Чаплина, якобы раскрытой телевидением. Не могу с этим согласиться. Для меня Чаплин не устарел. А если кое-что и устарело, то это заметно и на большом экране. Касается это и других режиссеров. Некоторые элементы фильмов стареют. А кое-что и возрождается вновь по прошествии времени, на новом этапе.

Было бы наивной близорукостью утверждать, что новая телевизионная техника и новые социально-бытовые условия, в которые телевидение поставило кинофильм, ничего не прибавили к выразительным средствам и жанровым возможностям, не оказали влияния на стилистические поиски киноискусства. Под воздействием телевидения в наших фильмах утвердились такие плодотворные приемы, как прямое обращение с экрана к зрителю, съемка скрытой камерой, интервью. Телевидение способствовало сближению художественного и документального (игрового и неигрового) фильмов, активизировало поиски способов совмещения экранного времени с реальным.

Но все эти содержательные приемы, нашедшие широкое применение в телевидении и развиваемые кинематографом, были ему известны давно и применялись задолго до появления телевидения.

Несколько примеров. Прямое обращение к публике с экрана применялось в фильмах Мельеса и англичанина Пола еще в XIX веке, а потом широко практиковалось в так называемых кинодекламациях, когда актер, сидя за экраном, подгонял текст под свое экранное изображение. Монтажный немой кинематограф отменил и забыл этот прием, но молодое звуковое кино его вспомнило. В «Трех песнях о Ленине» Дзиги Вертова (1934) бетонщица Белик рассказывает о своем трудовом подвиге на Днепрострое с экрана зрительному залу. Этот эпизод можно считать и первым звуковым киноинтервью, породившим затем фильмы Жана Руша и Криса Маркера («синема-верите»). В художественных (игровых) картинах прямые обращения к публике тоже встречались, например в финале немого фильма Ф. Эрмлера «Парижский сапожник» (1927), где зрителю предлагали решить, кто виноват в аморальном поведении молодежи, и в звуковой ленте Л. Арнштама «Подруги» (1935), где актер Б. Бабочкин в роли комиссара в финале обращался к будущим молодым поколениям. Уверен, что в истории французского, американского, итальянского кино, как и в истории любой развитой кинематографии, можно найти подобные примеры. То же и с проблемой тождества реального и экранного времени. Теоретически возможность и эффективность такого тождества обосновал В. Пудовкин в статье «Время крупным планом» (1932), а практически его осуществил А. Роом еще в фильме «Привидение, которое не возвращается» (1930).

Понятно, почему Л. Козлов считает принцип «частичного перевоплощения», примененный в телеспектаклях «Страницы дневника Печорина» и «Острова в океане», немыслимым в кинематографе». Можно согласиться, что условность «выпадения» актера из образа, «расщепления планов актерской игры» — в кино менее выгодна, чем в театре. Но возможна. Об этом говорит практика ухода актеров за кадр, практика внутреннего монолога.

Попытки строить фильм на крупных планах делались неоднократно. Делались и опыты фильмов без крупных планов. Ни те, ни другие нового искусства не создали и были успешны лишь в тех случаях, когда наличие или отсутствие крупных планов было обусловлено содержанием, идеей и стилистикой произведения. То же относится и к любым другим приемам, например к отсутствию звучащего слова в «Голом острове» Кането Синдо. Обогащение выразительными средствами всех искусств — безгранично, выбор приемов всегда зависит от намерений, вкуса и мастерства художников. А в таком молодом, не оформившемся еще, не познавшем еще всех своих возможностей искусстве, как кино, открытия нового неизбежны.

Однако, как уже говорилось, кино и телевидение — не только искусство. Известно, что кино является и информатором (хроника), и лектором (научно-популярные и учебные лен-

ты), и орудием научного исследования, и средством документирования. Все эти свойства есть и у телевидения, причем информационные и учебные функции у него более мобильны, гибки и массовы. На Западе любят писать об «информационном взрыве», рожденном телевидением. Согласен. Надо только заботиться, чтобы огромный поток информации служил не политическому одурачиванию, не коммерческой рекламе, а просвещению, взаимному ознакомлению народов, миру и прогрессу.

Распространенная на Западе мысль о влиянии телевидения на «глобальную конвергентность» (Маклюэн, Сикерман и другие), разумеется, неверна и реакционна, однако не учитывать коммуникативных возможностей телевидения — ошибка тоже очень опасная. Появление и сказочно растущая популярность телекомментаторов, ставших друзьями и чуть ли не членами семей телезрителей, делает телеинформацию особенно доходчивой.

Это внесло революционные изменения в кинопублицистику, придав ей личностный характер. Живое участие автора, личности, окрашивающей своей индивидуальностью изображаемые события (например, телевизионные передачи А. Каверзнева, В. Дунаева), было воспринято и кинематографистами: М. Ромм комментировал «Обыкновенный фашизм» за экраном, А. Медведкин в фильме «Разум против безумия» вышел на экран. Искусство телекомментаторов восходит к риторике античных ораторов, к импровизациям средневековых менестрелей, к речам проповедников Реформации и митинговых трибунов XIX века. Надо только, чтобы, входя ежедневно в дом рядового трудящегося человека, телекомментатор не использовал своего обаяния и осведомленности всуе, не злоупотреблял бы доверием зрителей. Огромны перспективы учебного телевидения. В Москве много лет существует специальная учебная программа. Ее известность растет.

И все же наибольшей популярностью пользуются репортажи о текущих политических событиях, о спортивных состязаниях и демонстрация фильмов.

Существуют фильмы, созданные специально для телевидения. Необходимость в них очевидна. Они органично входят в программы телевидения, по своей тематике, жанрам и поэтике они лучше соответствуют его современным техническим условиям. Однако недаром производятся телефильмы больше всего на киностудиях. Это кинофильмы, произведения киноискусства.

Но есть уже фильмы, специфичные для телевидения, удобные только для него. Это сериалы, фильмы из трех, пяти, десяти и даже большего количества частей (неправильно именуемых «сериями»). Опыт кино показал, что большое количество частей («серий») для посетителей кинотеатров неудобно. Сериалы понемногу исчезли, стали не единым произведением, а рядом, совокупностью фильмов с общим героем («Фантомас»); каждая из этих лент могла восприниматься и отдельно. У себя дома, в определенное время зритель способен воспринимать единое, длинное кинопроизведение — день за днем. Появились подробные экранизации больших романов («Сага о Форсайтах», «Семья Тибо», «Хождение по мукам»). Это бесспорное завоевание телевидения. Болгарская исследовательница Стефка Димова посвятила сериалам глубокую работу, в которой описала их виды, специфические особенности, достоинства, недостатки. Успеху работы способствовало то, что телесериалы последовательно рассмотрены как произведения киноискусства.

Сделаем же вывод, что даже те фильмы, которые специфичны для телевидения, являются кинопроизведениями.

И значит, так будет продолжаться на всем пути дальнейшего развития?

Не осмеливаясь вдаваться в научную фантастику, попробуем все же заглянуть в будущее, хотя бы недалекое, ограниченное, скажем, XX веком. Каким станет кино за оставшиеся годы? Искусствоведы пока молчат. Говорят инженеры. Они утверждают, что кинематографическая техника будет развиваться по трем основным направлениям: оптико-механическому, голографическому и электронному.

Оптико-механические изыскания будут совершенствовать существующие способы съем-

ки на эмульсионную пленку и проекции снятого изображения на экран. Следовательно — будут работать на кинотеатры. И эти поиски вовсе не ретроспективны, не обращены в прошлое. Я уверен, что кинотеатры не будут отмирать, сохранят свою притягательность коллективного заразительного общения с искусством, праздничного мероприятия — «выхода на люди», встреч, знакомств, что особенно нужно для молодежи.

Возможно, что техника подарит кинозрителю новые эффекты, домашнему телевизору недоступные. Пока эти эффекты выглядят пустячно, наивно, даже смешно. Ну, например, разрекламированные за рубежом кресла, в которые вмонтированы датчики, бросающие зрителя в жар и в холод, в азарт и томление. Будут эти кресла и трястись, и дергаться, и создавать иллюзию автомобильной и даже авиационной скорости. Мне что-то в такое кресло не хочется, хотя мысль о художественном воздействии на осязание зрителя, может быть, и не лишена смысла. А о воздействии на обоняние думали и у нас. Изобретатель из города Калинина предложил несколько лет назад помещать в спинке впереди стоящего кресла маленькое сопло, которое синхронно с изображением и звуком на экране будет обдавать зрителя запахами. Можно — ароматами полей, морей, лесов, а можно — и вонью автомобильных выхлопов. Можно — запахами лимона, ветчины, борща, духов, губной помады... Об осуществлении этого предложения я что-то не слышал, но почему не подумать о воздействии на обоняние? Впрочем, пахучие аппаратики можно будет подключать и к телевизорам...

Ну, а если говорить серьезно — то разве не нужно усиливать светочувствительность нашей пленки, чтобы можно было снимать при любом освещении и даже в темноте? Разве не открывает богатые творческие перспективы усовершенствование съемочных, да и проекционных аппаратов, звукозаписи? Проблема полиэкрана, вернее, экрана, изменяющего свою форму по воле режиссера, о чем тоже мечтал Эйзенштейн, до сих пор не решена, и для кинотеатров ее решить, вероятно, легче и нужнее, чем для телевизоров. А спор между очковым и «безочковым» стереоскопическим кино? Ведь в последнее время «очковое» стереокино в силу своей дешевизны и более совершенного изображения стало брать верх, но появилась ошеломляющая голография, достигающая полной иллюзии объемности и не требующая никаких очков. Ведутся работы по устройству голографического кинотеатра на двести-четыреста зрителей. Разве не увлекательно побывать в таком театре? Голографическое направление имеет большое будущее и в кинематографическом, и в музейно-выставочном, и в дизайнерском деле. Впрочем, вероятно, голография в будущем соединится и с телевидением.

Сегодня электронная телевизионная техника представляется мне наиболее прогрессивной. Магнитная пленка не требует дорогостоящего серебра, не нуждается в химической обработке, легко тиражируется и может сразу же воспроизводиться на экране. Режиссер и артисты могут незамедлительно видеть снятые кадры и эпизоды, не мучаясь дублями и долгим ожиданием лабораторной проявки и печати. А если прибавить к этому съемку сразу несколькими камерами и возможность видеть на экране все, что они фиксируют, преимущество телевизионной техники становится несомненным.

В своей книге о современных формах монтажа Л. Фелонов приводит интереснейшее высказывание М. Антониони: «Я убежден, что будущее кинематографа частично зависит от электронного способа съемки. Будут применяться и другие технические методы, которые дадут удивительные результаты, и среди них эффекты, достижимые при помощи лазера. Зрители будут смотреть «спектакли», подвешенные в воздухе, посреди зала, без экрана, без ничего... Новая техника перевернет всю систему кинопроизводства, изменит и условия эксплуатации фильмов, несмотря на сопротивление тех лиц, которые руководят кинематографом сегодня» [7].

А вслед за электроникой грядет оптоэлектроника, совсем уже похожая на фантастиче-

[7] Фелонов Л. Б. Современные формы монтажа. М., 1982, с. 63.

ские мечты. Оптические диапазоны электромагнитных колебаний, их частоты в десятки тысяч раз превышают частоты современной радиоэлектроники. Фотоны — носители информации в оптоэлектронике — не взаимодействуют между собой в канале связи и не чувствительны к магнитным и электрическим помехам. Это позволяет мгновенно фиксировать и воспроизводить множество объектов, действий, событий. Тонкие стеклянные нити диаметром меньше десятой доли миллиметра, пропускающие практически неограниченное количество записей,— насколько это прогрессивнее всех существующих систем — ламповых, транзисторных и иных! Использование светодиодов, посылающих невидимые инфракрасные лучи, позволит воспроизводить звуки, слышимые только через специальные наушники, значит, слышимые только теми, кто желает слушать... Вот здесь-то и состоится, вероятно, полное соединение кинематографической и телевизионной техники. И оно не искоренит кинотеатров, где будут установлены телеэкраны и куда фильмы будут транслироваться по проводам.

Неисчерпаемая «вместимость» оптоэлектронных нитей кардинально решит вопрос о домашних фильмотеках, даст возможность иметь у себя неограниченное количество фильмов и смотреть их когда угодно, подобно книгам, которые мы можем читать и перечитывать, снимая их с полки, что позволяет делать уже сейчас кассетное кино. А скоро это будет так же просто, как прослушивание дисков или магнитофонных звукозаписей. Волшебные возможности! Вставьте кассету в приставку к телевизору и смотрите «Потомка Чингис-хана» или «Похитителей велосипедов», «Расёмон» или «Под крышами Парижа»! Влияние киноискусства на психологию, на миросозерцание людей увеличится во много раз. Потеряют ли кинотеатры еще какое-то количество зрителей? Разумеется, потеряют. Но продажа кассет частично восполнит финансовые потери, да и не о них нужно думать в первую очередь. Нужно внимательно изучать этический и воспитательный эффекты этих нововведений, постараться предугадать их психологические и социологические результаты.

Какие кассеты будет приобретать зритель? Будет ли он пересматривать «Землю», «Пайзу», «Гроздья гнева» или только детективно-приключенческие и музыкально-танцевальные картины? Пока что широкое, массовое производство и продажа видеофонов и кассет у нас не налажены (они привозятся из-за границы), и нужно признать, что на домашних экранах смотрят детективы и шоу, а не классические и даже не хорошие современные фильмы. Есть основания опасаться, что могут проникнуть к нам и порнографические, и иные сомнительные поделки. Какие средства борьбы с ними будут найдены? А ведь бороться придется...

Впрочем, я — оптимист и надеюсь на лучшее. Ведь наши читатели предпочитают Достоевского, Бальзака, Хемингуэя, Моравиа и Астафьева — Флемингу и Генри Миллеру, хотя и их книжки как-то проникают к нам, особенно на языке оригинала.

Возникает и другой, тоже немаловажный вопрос: не станет ли телезритель пересматривать фильмы Кинга Видора и Сергея Бондарчука «Война и мир» вместо того, чтобы читать роман Льва Толстого? Существуют утешительные сведения, что спрос в библиотеках на книги, экранизированные кино и телевидением, неукоснительно повышается: у людей возникает потребность сравнить фильм с первоисточником, оценить трактовку экранизаторов, скорректировать свои собственные представления о книге. Это прекрасно, и я верю, что таков будет основной итог кассетных просмотров. Но неизбежно появятся и побочные, отрицательные результаты. Как их предупредить?

Словом, киноведению и социологии есть о чем подумать, поволноваться, помечтать. Рассуждая о недалеком будущем телевидения и кино, я уделил основное внимание техническим и формальным проблемам, несмотря на то что специалистом по технике ни в коей мере не являюсь.

Технический прогресс можно предвидеть и даже предсказывать. Гадать о будущем искусства — трудно, если не опасно. Тончайший продукт духовной деятельности человечества,

искусство тем и привлекательно, что неожиданно, удивительно, непредсказуемо. Можно лишь быть уверенным, что основные качества нашего советского киноискусства — правдивость, идейность, народность, исторический оптимизм, многонациональный характер — имеют ясные и неоспоримые тенденции к дальнейшему развитию и обогащению.

Предстоит расширяться тематике, все глубже раскрывающей проблемы современного общества, минувших эпох и грядущих времен. Будет укрепляться многонациональный характер советского кино. Национальные черты, обычаи, нравы, культурные традиции народов станут все активнее воздействовать друг на друга. К культуре братского Союза Советских Республик будут все ближе примыкать культуры социалистических и развивающихся стран, чьи художники овладевают методом социалистического реализма, методом интернациональным. И кто знает, какие поразительные открытия подарят киноискусству народы, сбросившие ярмо колониализма, осознавшие радостную ответственность свободного исторического творчества? Решительные общественные перемены неотвратимо влекут за собой новаторские течения в искусстве. Величие советского кино было рождено Октябрем. Освобожденные народы Кубы, Вьетнама, Алжира, Анголы, Никарагуа уже сейчас уверенно заявляют о себе на экранах мира. Каких гениев киноискусства выдвинут они завтра?

И надо ли нам спорить сейчас, на каких экранах — больших или малых, алюминиевых или электронных, стабильных или изменяющихся — увидит человечество новые шедевры?

Нам нужно работать совместно. Цели у нас общие. Оружие у нас одно. Так ли важно, что организации у нас пока не общие и должной договоренности они не всегда достигают?

Странно, например, что в любимом нашем Всесоюзном государственном институте кинематографии, воспитывающем кинематографистов для всего социалистического мира, нет кафедры телевидения. А такая кафедра на операторском и экономическом факультетах необходима. Ведь если молодые сценаристы, режиссеры, актеры, киноведы могут без особых усилий применять свои кинематографические навыки в области телевидения, операторам и экономистам нужно пока постигать не столько общее, сколько различное.

Еще более странно, что телевидение, где производство фильмов дешевле и проще, до сих пор не стало школой молодых режиссеров и других кинематографистов, в которых как раз телевидение нуждается в первую очередь.

И уж совсем непонятно, почему на страницах наших кинематографических журналов — «Искусства кино» и «Советского экрана» — почти никогда не появляются статьи о телевизионных фильмах, даже тех, которые демонстрируются и в кинотеатрах? Нет и больших исследований того, что телевизионная техника дает киноискусству.

Мы стоим на пороге новых кардинальных изменений, которые современная техника внесет в поэтику единого, молодого, развивающегося киноискусства. Будем встречать это новое с радостно раскрытыми глазами.

В. Немоляев

Стереокино: из прошлого в будущее

Нашему стереокино уже за сорок, между тем судьба его совершенно неясна. Оно не избаловано ни исследованиями, ни рецензиями на стереофильмы. В малом зале кинотеатра «Октябрь», созданном специально для их демонстрации, они идут только на одном-двух сеансах, да и фильмы эти не остаются в памяти зрителя.

Чем же объяснить быстрое и безоговорочное завоевание немого кинематографа звуком и цветом и почему такая новинка, как объемное кино, явно не прижилась?

Попытки создания объемных фильмов были сделаны еще на заре кинематографа. Они были малоудачными и никакого зрительского интереса не вызывали... В 30-е годы москвичи могли видеть в кинотеатре «Колосс» объемные короткометражки. Зрители надевали очки со стеклами зеленого и красного цвета, что давало возможность увидеть объемное изображение, но все это было очень несовершенно, и стереокино распространения не получило.

Между тем овладение кинематографа звуком и цветом уже по инерции давало основание предполагать, что торжество стереокино не за горами. Изобретатель советского безочкового метода стереосъемки С. Иванов с абсолютной категоричностью предсказывал, что очень быстро плоскостные фильмы уйдут в прошлое.

Однако этого не произошло. Напомню: первый стереоскопический фильм-концерт режиссера А. Андриевского и оператора Д. Суренского был показан в 1940 году в кинотеатре «Москва» на растровом экране С. Иванова. Зрители видели объемное изображение без всяких очков. Фильм имел шумный успех. С. Иванов был отмечен Государственной премией, будущее стереокино казалось самым радужным...

Война заставила отложить работу над стереофильмами, но уже в 1944 году была создана студия «Стереокино» и организованы первые съемочные группы. Однако дело было новое и трудное, студия получила здание бывшей кирхи в Старосадском переулке, совершенно неприспособленное, но все же режиссер А. Андриевский и оператор Д. Суренский, первые энтузиасты стереокино, много сделавшие для его развития и снявшие впоследствии ряд картин, начали здесь съемки стереофильма «Робинзон Крузо».

Студии приходилось трудно: не было кадров, отсутствовал растровый экран и нельзя было смотреть отснятый материал, сценарный портфель был пуст — никто не имел представления о том, как нужно писать «стереоскопические» сценарии. Первый фильм, снятый до войны и положивший начало отечественному стереокино, был всего только концертом, а студия замахивалась на полнометражные художественные фильмы.

Работая на «Мосфильме», я обо всем этом не имел ни малейшего представления. В начале 1944 года была закончена картина «В шесть часов вечера после войны», поставленная Иваном Александровичем Пырьевым. Мне посчастливилось работать на ней вторым режиссером, а потом наступил перерыв.

Я начал писать сценарий. Весною прямо на территории студии многие работники сажали картошку. Сажал и я: в семье было двое маленьких ребят. Очень хорошо думать над сценарием, вскапывая и разрыхляя землю под посадку. Вырисовывалась комедия о москви-

чах-огородниках, о веселых девушках и о веселом шофере, лихо разъезжающем на своем древнем грузовичке...

Сценарий был написан довольно быстро, но студии тянули волынку: не отказывали, но и не брали сценарий. Однажды в Министерстве кинематографии я случайно встретился с Александром Николаевичем Андриевским. Мы были хорошо знакомы еще по «Межрабпомфильму». «А что у вас, Володя?» — «Да вот, написал комедию и не могу ее протолкнуть». — «А вы переходите к нам на студию «Стереокино» вместе со сценарием. Сразу будете снимать». — «Как же так? Я о стереокино представления не имею». — «Я тоже не имел, потом научился». — «Но вы же мой сценарий не знаете?» — «Зато вас знаю. Сколько я ваших сценариев в «Межрабпоме» принял?» (Андриевский был там одно время начальником сценарного отдела.) — «По-моему, три». — «Ну вот видите, переходите! Дело новое, перспективное. В стереокино и комедийные возможности большие. Переходите! Только дайте согласие, я в министерстве договорюсь». «Надо подумать». — «Только недолго, а то к нам уже ходят любители легкой жизни, а дело сложное. Подумайте. Телефон мой у вас есть».

Непростую задачку задал мне Александр Николаевич. Я уже не раз хлебал горюшка с комедиями, а тут совсем новое дело, совершенно незнакомое. Потерзался я пару дней, потом подумал: ведь интересное же дело, пусть трудное, а когда у меня была легкая жизнь с комедиями? Я позвонил Александру Николаевичу и сказал, что согласен.

Я начал работать на студии «Стереокино».

В то время приказом Министерства кинематографии было запрещено режиссерам самим писать сценарии. Этот приказ выполнялся очень строго, и мне, чтобы заключить договор на сценарий комедии «Машина 22-12», было предложено связаться с каким-нибудь писателем. Один из редакторов порекомендовал Виктора Ардова. Талантливый комедиограф, остроумный, деликатный человек, он очень помог мне. Мы дружно работали, у него я часто встречался с интересными людьми. Не могу не вспомнить, как во время очередных споров по поводу одной из сцен в комнату вдруг вошла красивая и царственно величественная женщина. Я онемел, а Виктор Ардов представил меня... Ахматовой. Я был влюблен в ее стихи. Многое, очень многое знал наизусть. И у меня непроизвольно сорвалось с языка:

Вновь Исакий в облаченьи
Из литого серебра.
Стынет в грозном нетерпеньи
Конь Великого Петра.

Ветер душный и суровый
С черных труб сметает гарь...
Ах! своей столицей новой
Недоволен государь.

Анна Ахматова рассмеялась.

Но вернусь к сценарию. Он благополучно прошел все инстанции. Было решено снимать фильм в двух вариантах. Надо сказать, что в министерстве было не так уже много энтузиастов стереокино. Объяснялось это и сложностью производства, и необходимостью переделывать всю съемочную и проекционную аппаратуру, оборудовать кинотеатры растровыми экранами при строго ограниченном количестве мест в залах. И только всесокрушающая энергия С. Иванова и настойчивость А. Андриевского двигали дело.

На главную роль был приглашен Игорь Владимирович Ильинский. Я неоднократно бывал у него, разливался курским соловьем, рисуя великолепные преспективы нового дела, да еще комедийные, расписывал эпизоды, зачастую что-то придумывая на ходу. Для Ильинского решиться на главную роль шофера Синичкина было непросто. У него был большой перерыв в съемках. Взыскательный художник, он хотел сняться в хорошей роли. При всей любви к нашему сценарию, мы с Виктором Ардовым значительным его не считали и только очень любили образ шофера Синичкина... Это и дало мне возможность в конце концов уговорить Ильинского.

На нашей маленькой студии в Старосадском переулке царил переполох. Вся работа остановилась: ждали приезда Ильинского на пробы. Наша группа помещалась в большой круглой комнате (вероятно, здесь был алтарь). И я уже готов был молиться, чтобы поскорее приехал Ильинский. В комнате подготовлены костюмы, готовы гримеры и костюмеры, носятся помре-

жи, все мы в страшном волнении. Вот-вот должен подъехать наш именитый артист... И вдруг ровно в двенадцать прибегает секретарь директора, и я уже по ее виду понимаю, что случилось...

— Он отказался сниматься, — возбужденно и трагически выпалила она.

Я понял, что картина под ударом, что студия не будет получать денег, что найти замену неимоверно трудно. Я был в полной панике. Правда, поскольку Ильинский все время колебался, у меня был страховочный вариант: Николай Крючков. Мы с ним дружили еще по «Межрабпомфильму», я его очень любил. Единственное «но»: решение образа давно у меня сложилось несколько эксцентрическое, а что общего у Крючкова с эксцентрикой?

В тот же день я помчался в Ленинград, где в фильме «Небесный тихоход» снимался Крючков. Я сумел уговорить Николая Афанасьевича. Уже были заключены договоры с Михаилом Жаровым, Ольгой Викландт, Верой Орловой. Подобрался великолепный комедийный ансамбль: всем любопытно впервые сняться в стереоскопическом фильме.

Теперь трудно себе представить, как можно снимать комедию, не видя ни метра материала на экране. А нам пришлось снимать так почти полгода: еще не был готов на студии растровый экран. Меня и оператора Самуила Рубашкина иногда охватывала боязнь, что у нас идет брак, что не получатся сцены на натуре, которые потом уже нельзя будет переснять. Это была длительная и мучительная пытка, с бессонными ночами и горестными размышлениями. Но побеждали молодость и юмор. А уж юмора на съемочной площадке хватало. И судя по реакции случайных зрителей, по их смеху, который не давал нам снимать синхронно, все у нас должно было получиться...

Никогда в жизни я не забуду первый просмотр материала. Мы с оператором приехали на студию вечером, никто из группы не был допущен на просмотр: если уж погибать, так вдвоем, решили мы. И вот мы просматриваем одиннадцать роликов. Все они — полный брак. Какая там стереоскопия! На экране вообще ни черта не видно, все размыто, движутся какие-то тени. Как описать наше состояние? Мы долго молча сидели в просмотровом зале, затем попросили механика показать нам еще раз. Сомнений никаких — брак. Мы еще посидели, потом молча поехали по домам. Да и о чем говорить? Положение настолько серьезное, что у меня мелькали мысли о том, что придется расстаться с любимой специальностью, и как же я теперь буду кормить семью...

Дома я ничего не рассказал, не стал ничего есть, а сразу завалился спать. Естественно, что в эту проклятую ночь я не сомкнул глаз. Искал выхода из создавшегося положения и понимал, что никакого выхода нет... Но вот под утро у меня вдруг мелькнула простейшая мысль, не пришедшая в голову только из-за тяжкого зрелища бракованного материала: а может быть, с проекцией было что-то не в порядке? Может быть, зеркальная насадка была неправильно отъюстирована? (С ее помощью на экран посылались два изображения, создававшие стереоскопический эффект.) Такие случаи неправильной юстировки у нас бывали. Я вскочил с постели и, хотя было всего четыре часа утра, стал звонить Рубашкину.

Рубашкин сейчас же отозвался: он тоже не сомкнул глаз. Я сказал ему о юстировке зеркал. «Вполне возможно! Вполне возможно! Возможно!!! Нужно немедленно звонить Андриевскому!» — «Куда звонить, половина пятого утра».

Время двигалось убийственно медленно. Едва часы показали восемь, я позвонил Андриевскому... А теперь, чтобы все было понятно, мне нужно вернуться к началу работы над фильмом и рассказать об обстановке на студии, сложившейся к злополучному показу бракованного материала.

Напомню, что в начале фильм снимался в двух вариантах: стереоскопическом и плоскостном. Естественно, на съемках возникало множество вопросов: что дает объемное изображение, что оно прибавляет к тем средствам художественной выразительности, которые уже имеются у кинематографа? На первый взгляд простой вопрос оказался очень сложным. Дело в том, что понятие плоскостного экрана, как мы тогда называли экран обычный, было очень

спорным. Да, на заре кинематографа, когда операторы еще не умели с помощью специального освещения и расположения предметов в кадре создавать на экране иллюзию объемного изображения, экран был действительно плоским. Но к 1946 году кино ушло далеко вперед, многие прославленные операторы мастерски создавали эту иллюзию. Может ли стереокино прибавить что-либо новое к арсеналу киновыразительности? Этот вопрос возникал при просмотре одних и тех же кусков, снятых для стереоварианта и для варианта плоскостного. Возникали горячие споры, некоторым казалось, что плоскостной вариант выглядит даже объемнее.

Это, конечно, было преувеличением, но мы приходили к выводу, что стереокино мало чем обогащает экран. В активе стереофильма оставались стереоэффекты. Однако мы быстро поняли, что они носят характер аттракционов, да еще построенных на одном и том же приеме: что-то выпархивает, вылезает или выскакивает за пределы экрана. И как мы ни бились, ничего лучше птичек, вылетевших в предэкранное пространство еще в 1940 году, придумать не могли. Как оказалось, ничего не придумано и к сегодняшнему дню: стереоэффекты используются и в наше время по тому же принципу...

В наших спорах возникал вопрос: из-за чего же городить огород, переделывать в больших масштабах всю съемочную и проекционную аппаратуру, строить специальные кинозалы, когда ничего особо интересного и нового стереоскопическое кино не дает? Время — объективный судья — подтвердило наши сомнения, и потому через сорок лет в Москве существует один специальный стереокинотеатр — малый зал кинотеатра «Октябрь», в котором на одном-двух сеансах показываются стереофильмы. Итак, стоило ли вкладывать огромный труд и большие средства в течение многих лет, чтобы не сдвинуться с места? Забегая вперед, отвечу — стоило. В конце статьи попытаюсь это доказать.

Наши серьезные сомнения я решил высказать на бюро творческой секции студии. Я был председателем бюро и поэтому не стал заранее ни с кем этот вопрос согласовывать. Но когда я увидел выражение лица изобретателя стереокино С. Иванова во время моего доклада, я понял, что будет скандал. Если бы я во время совещания бросил бомбу — эффект не был бы таким сильным. Семен Павлович истерически кричал о ренегатах, затесавшихся на студию, о предателях, стоящих на пути прогресса, о неспособных людях — уже не помню, о чем он еще кричал. Остановить его было невозможно... Рубашкин мне тихо сказал: «Теперь он нас всех убьет!»

Я взял слово:

— Я понимаю, Семен Павлович, что у вас крепкие легкие, понимаю, что многое нами поставлено под сомнение, но разве нельзя вместо криков попробовать доказать нам нашу неправоту? Вы же научный работник!

Какое там! Так началась затяжная война правого крыла нашей кирхи (владения С. Иванова) и левого — владения А. Андриевского и нашей съемочной группы. Вот такая обстановка сложилась на студии ко времени просмотра нашего злополучного материала.

С А. Андриевским и директором студии Р. Тихомировым мы договорились, что просмотр будет организован очень тщательно, с другим механиком, за просмотр отвечал старший инженер студии. И все это проделывалось в строжайшей тайне. Слишком уж серьезно обстояло дело.

И вот на экране кадры первого ролика: прекрасное стереоскопическое изображение, все видно, все хорошо, но мы с Рубашкиным еще продолжаем дрожать... А когда прошли все одиннадцать роликов и материал оказался не только хорош стереоскопически и операторски, а был смешным, как и полагается комедии, мы вскочили с мест и разорались так, что в зал заглянул пожарный...

Но продолжающиеся съемки загадывали нам новые загадки. Например, почему при соблюдении всех условий для хорошего стереоскопического изображения оно не всегда получалось и почему иногда получалось великолепное изображение, когда на съемках было много случайного? Мы еще и еще раз просматривали материал, обсуждали его со специалистами-ин-

женерами. И учились. А учиться приходилось все время.

В предварительном монтаже мы столкнулись с совершенно новыми вопросами. Некоторые кадры, великолепные стереоскопически и даже заслужившие похвалу С. Иванова, в монтаже теряли это качество: комедии подчас необходим быстрый монтаж, а восприятие стереоскопического изображения требовало удлиненного метража. Возникло непреодолимое противоречие. Рабочий материал приводил нас в восторг, а смонтированный — в ярость. Объемность кадров терялась, они воспринимались как плоскостные. Но расстаться с комедийным ритмом фильма мы не могли — вынуждены были расставаться со стереоскопичностью. С. Иванов бушевал на просмотрах, но поделать ничего было нельзя. И все же, поскольку мы очень большое внимание уделяли этим вопросам на съемке, в фильме «Машина 22-12» удалось сохранить и комедийный ритм, и стереоскопичность. Мне еще придется говорить о том, что почти все стереофильмы, поставленные после ликвидации в 1949 году студии «Стереокино», снимались как плоскостные и без учета специфики стереокино. Опасное заблуждение думать, что если ты снимаешь стереоаппаратурой и показываешь фильм на растровом экране, то это и есть стереокино. Именно эта позиция режиссеров и операторов привела к тому, что интерес зрителей к стереокино стал все больше и больше падать.

Но вернусь к картине. Большие заботы нам доставляли стереоэффекты: с одной стороны, мы понимали их зрелищную выигрышность, с другой — надо было уйти от повторений в показе трюков, построенных на одном и том же приеме: что-то вылетало, выпархивало или торчало из экрана. Были попытки увязать трюки с драматургией, но из этого ничего не выходило, как, впрочем, и во всех фильмах, снятых впоследствии.

А картину нужно было продолжать снимать, затем монтировать ее и озвучивать. На мое счастье, удалось привлечь к работе композитора С. Каца и поэта А. Софронова. Они посмотрели материал, и пошла дружная и увлекательная работа. Они приезжали ко мне на Плющиху, приезжал и Николай Крючков, это была талантливая, остроумная и веселая компания. Никогда не забуду, какое наслаждение я получал от работы над музыкой и песнями. И когда по телевизору показывают «Счастливый рейс» (название плоскостного варианта «Машины 22-12»), мы обязательно перезваниваемся и с наслаждением вспоминаем то молодое время, когда мы с таким азартом работали над музыкой и песнями к фильму.

Всякая картина, даже стереоскопическая, когда-нибудь да кончается. Закончилась работа и над «Машиной 22-12»... И вот дни премьеры в кинотеатре на площади Свердлова. Тогда попасть на стереофильмы было потруднее, чем в Большой театр. Я не преувеличиваю. С раннего утра в кассы выстраивалась огромная очередь, заворачивающая к гостинице «Москва». Очень скоро администрации пришлось ввести сеансы с семи часов утра и вечерние, которые заканчивались в час ночи. И все равно зрительный зал был переполнен. Так продолжалось почти три года. Фильм демонстрировался тринадцать лет подряд, хотя уже были сняты и выпущены другие картины. Но мы не обольщались столь шумным успехом, а объясняли его интересом к новому виду киноискусства, к великолепным актерам и прекрасной музыке и песням. Конечно, было приятно видеть огромные очереди, а в кинотеатр приходилось ходить очень часто: надо было контролировать киномехаников, которые должны были неотрывно следить за изображением. Как известно, таких механиков в природе не бывает, и частенько по их милости зрители ничего не видели и бессмысленно вертели головами в поисках точки...

Сложность демонстрации стереофильмов не могла не отпугивать. Министерство кинематографии все с большим неудовольствием следило за работой студии. Сценарный портфель попрежнему был пуст, новых режиссеров на студию не тянуло. И в 1949 году было принято решение ее ликвидировать, творческие кадры влить в коллектив Студии имени М. Горького, а всю технику передать НИКФИ.

С 1949 года снято всего 15 полнометражных художественных стереофильмов и около 30 ко-

роткометражных. Над ними работали разные режиссеры — и наш великолепный сказочник А. Роу («Драгоценный подарок» и «Майская ночь»), и В. Эйсымонт («Дружок» и «Необыкновенный город»), и Б. Бунеев («В степи»).

Эти талантливые режиссеры в стереокино не добились успеха, не говоря уже о многих других, для которых работа эта была случайной.

Почему же такой печальный финал у нового и чрезвычайно интересного дела? Режиссеры и операторы попросту не вникали в специфику стереокино, полагая, что наличие специальной стереоскопической съемочной и проекционной аппаратуры уже гарантирует объемность изображения. Но это неверно.

За последние годы энтузиастами стереокино в НИКФИ проделана огромная работа, и работа плодотворная. Изображение стало несравненно более стереоскопичным и четким. Тем более обидно, что все достижения сводятся подчас на нет неграмотными съемками. И надо покончить с таким положением, когда отечественное стереокино сейчас напоминает плохой костерик, который и не горит, и не гаснет. Снимаются один, редко — два стереофильма в год, причем без продуманного плана дальнейшего овладения спецификой стереокино, и это все больше дискредитирует нужное и полезное дело.

Зачем я взялся за эту статью и поделился воспоминаниями? Чтобы высказать вот какое предложение.

Напомню, что одной из первых попыток в освоении стереокино была съемка видового фильма. Он был экспериментальным и на экран не вышел. Но, судя по всему, возможности, заложенные в видовых стереофильмах, огромны. В них оправдано «присутствие» зрителя в пространстве кадра. Этот эффект драгоценен для видовых стереофильмов. В них легко решаются многие проблемы стереокино. Так будет оправдана необходимость длительного рассматривания кадров, применение стереоэффектов станет гораздо более органичным и разнообразным. Какие прекрасные фильмы можно снять об исторических местах нашей Родины, о старых и новых городах, о столицах союзных республик! А фильмы о спорте, фильмы-концерты? А фильмы разных жанров для детей? О них мы совсем забыли, хотя известно, что дети — отчаянные любители стереофотографий. Как же мало мы сделали для детей в области стереокино! К этому привела односторонняя ориентация на полнометражные художественные фильмы. Можно создать своеобразный киноатлас стереоскопических видовых фильмов о нашей стране и цикл кинопутешествий, циклы своеобразных документально-видовых картин о различных сторонах нашей жизни. Надо, чтобы и Госкино СССР, и Союз кинематографистов уделяли отечественному стереокино постоянное внимание, заботились о притоке в него молодых кадров.

Я убежден, что разумное решение проблемы отечественного стереокино — разножанровые видовые фильмы. Именно в них его технические особенности могут быть превращены в выразительные средства. И тогда вновь стереокино завоюет своего зрителя, и очереди в кассы кинотеатра будут такими же длинными, как и в первые годы.

70 и 50

Не так давно вышла из печати книга «Эстетика фильма» — солидная монография из тех, которые называют специальными. Но она быстро разошлась: кинематографистам и любителям кино хорошо известно имя ее автора, доктора искусствоведения, профессора Виталия Николаевича Ждана.

Кинематографом Виталий Николаевич начал заниматься 50 лет назад, работал в различных его областях и прошел отличную практическую школу редактора, организатора кинодела. В 40—50-е годы он внес значительный вклад в развитие советского научно-популярного кино, став одним из первых теоретиков и активных пропагандистов этого вида кинематографа. Признанием его больших заслуг в этой области было то, что Виталий Николаевич был избран в 1954 году вице-президентом Международной ассоциации научного кино и много сделал для укрепления авторитета этой организации.

Развитие искусства экрана ставит перед нашей теорией новые проблемы, требующие философско-эстетического исследования, и В. Н. Ждан в своих статьях и книгах разрабатывает узловые вопросы эстетики кино. Он пишет о природе и специфике кинообраза, об условности киноискусства, о взаимодействии кино с другими искусствами, о социально-политической роли экрана, о его участии в идеологической борьбе. Ученый-коммунист опирается на традиции советской философии и эстетики, на опыт классиков отечественного киноведения и дает образцы марксистско-ленинского анализа сложных явлений современного экрана.

С 1948 года В. Н. Ждан преподает во ВГИКе. Много лет он возглавляет кафедру киноведения и руководит институтом, ставшим мировым центром профессионального кинообразования. Педагогический труд Виталия Николаевича растворен в работах сотен его учеников, которые не забывают ни профессиональных, ни гражданских, нравственных уроков своего учителя и часто обращаются к нему за советом.

Имя В. Н. Ждана прочно связано еще с одной важной областью — с кинопечатью. В 1951—1956 годах он был главным редактором «Искусства кино». Журнал в те годы дал путевку в жизнь многим начинающим критикам, историкам, теоретикам, чьи имена сегодня широко известны. Поздравляя Виталия Николаевича с 70-летием, мы сердечно желаем ему долгих лет и новых успехов в его плодотворной и многообразной деятельности.

Редколлегия и редакция журнала «Искусство кино»

Учитель

Мне трудно даже выразить в коротких строчках этой заметки, что значили в моей жизни годы учебы во ВГИКе. Скажу только, что помню как дорогое, негаснущее — каждый день, проведенный во вгиковских стенах. Помню, конечно, тот памятный первый день, день экзаменов. Для меня это, по-видимому, была последняя возможность. В случае неудачи я должен был с позором возвращаться в Чили...

Я стоял перед членами экзаменационной комиссии, среди которых, как я знал, был ректор института. Они ждали моего ответа. Там, за окнами аудитории, среди далеких деревьев парка ВДНХ блестело какое-то торжественное здание. То ли от волнения, то ли оттого, что я действительно плохо говорил по-русски, я с жутким испанским акцентом ответил, что читать стихи по-русски для меня еще очень трудно. В. Н. Ждан и набиравший эту режиссерскую мастерскую Л. М. Кристи о чем-то между собой переговорили и попросили прочитать стихи по-испански...

Я такого хода событий не ожидал. Страшно было, что и на родном языке не могу вспомнить ни одной строки Пабло Неруды, Габриэлы Мистраль, Висенте Уидобро. Чили — страна поэтов... Сейчас уже забылось, назвал ли я имя какого-то выдуманного поэта, но факт, что я лихорадочно начал нести бессмысленный поток испанских слов, которые рифмовались в конце и среди которых отчетливо, даже чрезмерно выделялись слова «империализмо», «капиталисмо» и прочее, при этом темпераментно и яростно жестикулируя...

Виталий Николаевич редко улыбается, чаще всего наклонит голову, одобрительно кивнет и что-то про себя скажет. И, видимо, моя затея не очень удалась, так как тут же на лице В. Н. Ждана появилась скромная, добродушная и понимающая улыбка... Вообще между ректором и студентами редко существует фамильярность или приближенность, скорее наоборот. По крайней мере везде, где я учился, было так: в лицее ректор был всемогущий начальник, требовавший от нас лишь ежемесячную оплату за обучение, в семинарии — диктатор в сутане, в Чилийском университете — в 1968 году — был аристократ, который появлялся на своем лимузине раз в году. Теперь, в наши дни, — это отставные генералы чилийской армии...

Поэтому, помню, я был крайне удивлен, когда ректор Ждан, посмотрев мой первый учебный фильм «Первая страница», не просто поздравил — он обнял меня. Я тем более удивился, когда Виталий Николаевич позволил мне с ним не согласиться по поводу моего дипломного фильма «Три Пабло». Я, иностранный студент, мог откровенно высказывать свое мнение, советоваться с ректором института, профессором, доктором искусствоведения... Мне казалось это невероятным.

Позднее я понял, что только истинный педагог, только человек такой широкой души и творческой силы мог так близко соприкасаться и глубоко вникать в проблемы своих студентов.

Мне очень повезло. ВГИК дал нам, иностранным студентам, не только профессию, но и воспитал нас как граждан. И в этом заслуга Виталия Николаевича, которую трудно переоценить. И хотя время проходит и я уже давно работаю на киностудии «Мосфильм» и все реже появляюсь в родном институте, все-таки при каждой встрече с Виталием Николаевичем Жданом не могу отделаться от чувства, что я стою перед своим учителем, что я еще его студент...

Себастьян Аларкон

А. Караганов. Киноискусство в борьбе идей. Издание второе, доработанное и дополненное. М., Издательство политической литературы, 1982.

Вспыхивает экран. Внимание людей, сидящих в зале, приковано к светящемуся лучу. Какой мир раскроет он перед зрителем? Куда поведет его? Ведь кинематограф — искусство, свободно оперирующее и временем и пространством, способное рассказывать о древней истории и жгучей современности с одинаковой степенью достоверности. Но самое главное — экран может быть выразителем и сил прогресса и сил реакции, добра и зла, человечности и античеловечности.

Потому так важны, так злободневны исследования, которые направлены на то, чтобы определить место и роль кинематографа в идеологической борьбе, и не только определить, но и проанализировать различные грани и черты мирового кинематографического процесса.

В идеологической стратегии современного империализма в области экранного искусства с предельной четкостью обозначились по крайней мере две тенденции. Первая характерна поиском все более тонких, дифференцированных и диффузионных приемов воздействия на сознание людей, новых форм идеологического проникновения в систему социализма, попыток маскировать свои классовые цели тогами беспристрастности и объективности. Вторая тенденция открыто агрессивна, характерна возвратом приемов «холодной войны», архаичными формами антикоммунистической и антисоветской пропаганды. В последнее время именно эта вторая тенденция стала выдвигаться на первый план, а маскировочные одежды, респектабельные и либеральные тоги сдаются в архив. Но и «диффузионные» формы, то есть взаимопроникновение признаков «элитарной» и «массовой» культуры, на которые советское киноведение указало в начале 70-х годов, все же остаются в силе и не столь уж редко находят свое отражение на экране.

Взаимосвязь и взаимообусловленность кино и идеологии, кино и политики ныне настолько очевидны, что отрицать это явление вряд ли отважатся даже буржуазные киноведы и кинокритики. Можно с полным основанием утверждать, что кинематограф, благодаря своему исключительному положению в системе массовых коммуникаций, более, чем другие виды искусства, подвержен влиянию идеологических и политических процессов. Особенно отчетливо эта тенденция проявилась в 70-е — начале 80-х годов. Кинематограф в буквальном смысле стал полем сражения, на котором происходит противоборство идеологий и мировоззрений. Полагаю, что сегодня наука о кино не может развиваться, не учитывая этого принципиально важного фактора.

Именно поэтому столь актуальна в нынешних условиях книга А. Караганова «Киноискусство в борьбе идей», второе, доработанное и дополненное издание которой вышло недавно. Она стоит в ряду лучших работ советского киноведения последнего времени, затрагивающих проблемы идеологической борьбы на экране.

Пространство исследования исключительно широко — здесь и роль советского экранного искусства в мировом кинопроцессе, и методы пропаганды буржуазным кино идей империализма; сложные, противоречивые фильмы, авторы которых настойчиво ищут, часто сбиваясь с пути; альтернативу буржуазному сознанию и буржуазной культуре; прогрессивные, гуманистические произведения киноискусства. География исследователя также многообразна. А. Караганов охватывает са-

мый разный материал — и не только фильмы, которые, разумеется, составляют главный предмет анализа, но и книги, статьи, заявления режиссеров на пресс-конференциях, творческие дискуссии, встречи на фестивалях, в которых автор и сам участвовал.

Уже в начале книги А. Караганов дает характеристику роли и места кинематографа в буржуазном мире: «Кинематограф, образующий вместе с телевидением аудиовизуальную культуру современного общества, будучи поставлен на службу капиталу, самым активным образом участвует в манипулировании общественным мнением, в колонизации сознания трудящихся, в формировании представлений и чувствований человека по моделям, выгодным господствующему классу» (с. 4).

Как буржуазный экран выполняет эту свою роль? Как, какими способами кино воздействует на общественное сознание? И, наконец, что противостоит этой деструктивной силе? На все эти вопросы автор стремится дать ответ. Но уже в первой главе, названной «В погоне за зрителем», А. Караганов уходит от привычных схем, присущих ряду работ по зарубежному кино, сводящих все вопросы к проблеме «массового» искусства, завлекающего в кинотеатры недалекого и примитивного зрителя. Представляя многообразную, многоцветную палитру буржуазного экрана, анализируя самые различные его ипостаси — от разного рода «бондиад» и «фильмов-катастроф», от социально-философской порнографии до противоречивых исканий и ложных шагов крупных художников, оказавшихся в силках хитрой, отнюдь не лобовой и примитивной продюсерской стратегии, автор показывает, что все эти вопросы, встающие перед исследователем, куда сложнее.

Поэтому здесь вполне уместны такие примеры, как «Последнее танго в Париже» Бернардо Бертолуччи и «Царство чувств» Нагисы Осимы. Конечно, это очень разные режиссеры. Бертолуччи поставил ряд картин, которые заняли видное место в системе прогрессивного итальянского кино. И приступая к постановке «Последнего танго в Париже», если судить по его заявлениям, да и не только его, но и многих очень авторитетных критиков, намеревался создать картину, показывающую зыбкость и бесперспективность буржуазного бытия. Но талантливый режиссер оказался уловлен буржуазным кинорынком, которому отнюдь не страшен антибуржуазный замысел фильма, если вся, по выражению А. Караганова, «фактура экранного действия» не выходит за рамки эротического зрелища. «Царство чувств» Нагисы Осимы, в прошлом прогрессивного японского режиссера, стало в свою очередь как бы знаком «интеллектуализированной» порнографии.

В книге рассмотрена также эволюция Голливуда от 60-х к 80-м годам, когда киномонополиям удалось привести американский экран к «общему знаменателю». При этом автор отнюдь не преуменьшает значение подлинно прогрессивных явлений в кинематографе США раньше и теперь.

Таким образом, характеризуя различные модели западного экрана, А. Караганов делает вывод: «Буржуазное кино по своей экономической структуре и классовой направленности не может решить задачу, которая ныне особо остро стоит перед мировым кинематографом,— сделать высокое искусство массовым, массовое — высоким» (с. 49).

Много интересных суждений содержится в главе книги, которая, по-моему, очень верно названа — «Драма познания». Здесь идет речь о поистине драматических коллизиях, когда крупный художник стремится познать человека и общество, в котором живет, но в силу ряда причин не может преодолеть собственную растерянность перед миром. Исследуя, например, яркий творческий поиск Стэнли Кубрика, создавшего серию фильмов, запечатлевших язвы буржуазного мира и разрушающих его устои, А. Караганов показывает, что талантливый мастер одновременно «разрушает надежду и веру» (с. 73).

Анализируя многие западные фильмы 60—70-х годов, автор приводит высказывание замечательного итальянского мастера Карло Лидзани: «Кризис, ностальгия, декаданс, смерть буржуазии (в самом широком смысле

слова — как определенного типа западного общества) выдается за смерть всего человечества. Часть принимают за целое» (с. 74).

Да, к сожалению, немалю талантливых художников Запада «часть» принимают за «целое».

А. Караганов давно разрабатывает проблемы, связанные с политическим кинематографом, его параметрами, пределами, перспективами. При этом, рассматривая весь комплекс вопросов, связанных с «политическим кино» Европы и США и упоминая о терминологических спорах, А. Караганов отмечает: «Понятие «политическое кино» действительно не является теоретически точным и должно быть отнесено к профессиональной терминологии кинематографистов и кинокритиков. Но, занимаясь выяснением и уточнением терминов, нельзя забывать о реальностях, обозначаемых этим понятием» (см. 103). И верно, как типологически определить такие приметные для 70-х годов фильмы, как «Джо Хилл» Бу Видерберга и «Сакко и Ванцетти» Джулиано Монтальдо, «Рабочий класс идет в рай» Элио Петри и «Сиятельные трупы» Франческо Рози, да и многие другие? Фильмы, созданные в США Стэнли Креймером, Сиднеем Поллаком, Фредом Циннеманом, Артуром Пенном? В методологических целях такого рода картины можно рассматривать как явления «политического кино». Но, с моей точки зрения, сам термин следует применять с большой осторожностью, не догматизируя его, особенно применительно к кино американскому. Впрочем, автор отмечает непоследовательность ряда «политических» картин, слияние в них разнородных элементов.

А. Караганов активно поддерживает выдвинутую в советском киноведении идею о том, что в последнее время в западном кино заметно усилилось взаимопроникновение социального и развлекательного кинематографа. «В результате такого взаимопроникновения возникают фильмы-«кентавры», не поддающиеся привычному распределению по разделам коммерческого и политического кино». Такими «кентаврами» автор считает, и, я думаю, справедливо, картины Фрэнсиса Форда Копполы, в частности «Крестный отец» и «Апокалипсис сегодня». «Зигзаги творчества» автор отмечает и у других крупных режиссеров США.

В книге содержится глубокий анализ общих кризисных явлений, характерных для ряда американских, французских, итальянских режиссеров, в прошлом снявших интересные, серьезные картины, а ныне употребляющих свой талант на создание псевдопроблемных, псевдополитических или просто архибуржуазных лент.

Значительное место в исследованиях автора уделено кинодеформациям и кинодиффамациям последнего времени. Речь идет об открыто антисоветских фильмах, которые мастерят и Голливуд, и транснациональные компании в Европе, привлекая известных режиссеров, актеров, сценаристов.

С характеристикой такого рода явлений естественным образом сопрягается анализ кинокартин буржуазных по своей сути, но маскирующихся тогами революционности и политической актуальности — им посвящена глава «Зигзаги левацкого бунта».

Книга со всей убедительностью показывает, что в современной обстановке, сложившейся в мире, силы империализма и реакции гораздо масштабнее, чем раньше, используют кинематограф в своих целях, пытаясь либо завоевать массовую аудиторию киномифами, приукрашивающими капиталистическую систему и живописующими ее «разумные» перспективы, либо при помощи сложного камуфляжа, куда входят и анархистские, и леворадикальные лозунги, отвлечь массовое сознание от реальных процессов, происходящих в мире.

В разных разделах книги можно найти мысли и идеи, иногда лишь обозначенные, но, на мой взгляд, важные, весомые особенно в свете тех споров, которые возникают сегодня в искусствознании. А. Караганов не раз говорит об исключительных возможностях большого, белого, и малого, голубого, экранов, о том, что синтетичность аудиовизуального искусства делает более универсальным его воздействие на человека. При этом автор отме-

чает: «О чертах общности кино и телевидения, их принципиальных сходствах сейчас пишут и говорят многие теоретики аудиовизуальной культуры. Но среди них есть и такие, которые делают акценты на специфике телевидения. В трудах некоторых из них телевидение, включая и телевизионные фильмы, выделяется даже в особое искусство: в созвездии муз ищет свое место еще одна, хоть ее портретные приметы и не сложились. Думается все же, что для таких радикальных разделений нет достаточных оснований» (с. 10). Интересное и важное суждение. Автор не отрицает различия между кино и телевидением, указывая, например, на особенности последнего, которыми не располагает большой экран, — сиюминутный репортаж, большие сериалы и т. д., говорит он и о различиях зрительского восприятия. Но при этом он полагает, и, на мой взгляд, справедливо, что все эти черты, различия и особенности не меняют ни в сфере производства, ни в сфере потребления «общей эстетической природы» этих зрелищ.

Поэтому автор считает возможным, опираясь прежде всего на примеры кинематографа, говорить о роли аудиовизуальной культуры в целом в идеологической борьбе.

Алексей Максимович Горький более полувека назад писал, что «культура капитализма — не что иное, как система приемов физического и морального расширения и укрепления власти буржуазии над миром, над людьми, сокровищами земли, энергиями природы. Смысл процесса развития культуры никогда не понимался буржуазией как необходимость роста всей массы человечества»[1].

Эти слова не потеряли своего значения и сегодня. Они с предельной глубиной и прозорливостью раскрывают самую сущность стратегии капитализма в области культурной политики — его стремление к созданию «псевдокультуры», открыто нацеленной на деформацию сознания миллионов людей, и, вместе с тем, ориентацию на такие явления искусства, которые при внешней видимости истинно художественных ценностей по сути таковыми не являются, а способны лишь тормозить духовное развитие «всей массы человечества», притуплять волю людей, прививать им социальную пассивность.

Принципиально важным свойством книги является то, что исследование названных проблем ведется не только на материале зарубежного кино, что закономерно, но недостаточно; автор подчеркивает идеологическую роль советского кинематографа и его значение в мировом кинопроцессе. Таким образом, проблематика киноискусства в борьбе идей рассматривается комплексно, во всем своем многообразии.

Разумеется, автор не мог проанализировать все тенденции, которые сегодня характеризуют мировой экран. Они слишком широки и многозначны. Однако, на мой взгляд, следовало бы уделить большее внимание взаимодействию литературы и кино, а в киногеографическом плане шире подчеркнуть участие киноискусства развивающихся стран в борьбе идей. Но, повторяю, и то, что сделал автор,— очень важно, существенно и перспективно. Тем более что проблемами идеологической борьбы на экране сегодня занимаются не только известные киноведы старшего и среднего поколений, авторы книг, получивших общественное признание, но и молодые ученые. Таким образом, подводя итоги, можно сказать, что в последнее время фронт киноведческих исследований зарубежного кинематографа, с одной стороны, расширился, а с другой — стал вооруженней фактическим материалом, новыми концепциями, а значит — мощнее.

В современных условиях для критики исключительно важно, как указывается в постановлении ЦК КПСС о литературно-художественных журналах, «умение вести наступательную полемику с идейным противником». Думается, что книга А. Караганова «Киноискусство в борьбе идей» ведет именно такую полемику, наглядно показывая антигуманистическую сущность и деструктивный характер буржуазного искусства, утверждая принципы кино, служащего прогрессу, миру, человеку.

Нам необходимо не только продолжать, но

[1] Горький М. Собр. соч. в 30 т., т. 27. М., 1953, с. 303.

и значительно активизировать работу в этом направлении, расширять фронт исследований буржуазного кино, современной культуры капиталистического мира. Критический анализ этой культуры — форма участия нашего киноведения в той борьбе за умы и сердца миллиардов людей, о которой говорил на ноябрьском (1982 г.) Пленуме ЦК КПСС Ю. В. Андропов, подчеркнувший, что от исхода этой идеологической борьбы в немалой степени зависит будущее человечества.

В. Баскаков

Л. Парфенов. Николай Мордвинов (Мастера советского театра и кино). М., «Искусство», 1981.

Книги серии «Мастера советского театра и кино» пользуются устойчивой популярностью, хотя крупных удач среди них немного. Во всяком случае, меньше, чем хотелось бы и чем можно ожидать. Хорошую книгу об актере трудно написать, вероятно, прежде всего потому, что само его творчество только в малой степени может быть воспроизведено в рассказе, даже в исчерпывающе точном, и лишь косвенно воссоздано в описании, пусть в самом пластичном, предельно «иллюзионистском». Здесь каждый автор сталкивается с глубоко закономерным парадоксом словесной передачи своего личного художественного восприятия. Парадокс этот известен давно: чем восприятие индивидуальнее, чем оно выше по духовному уровню, тем ярче и полнее в рассказе об актере выступает личность самого рассказчика, и здесь бы повествователю не заслонить своего героя и не подменить его ярким созданием своего богатого и профессионально подкованного воображения...

Не менее существенная проблема, которую в первую очередь приходится решать автору книги об актере, — подход к материалу, его трактовка. Сравнивая монографии серии «Мастера советского театра и кино», вышедшие за последние годы, отчетливо видишь — в них все явственней стремление раскрыть судьбу актера, и творческую, и личную, в конкретно-историческом контексте, социальном и культурном. Далеко не всегда это удается, нередко биография актера обрисовывается, по сути, изолированно (простые упоминания о том, что в это время происходило в кино или в театре, положения не меняют). Однако важно, что в последние годы многие авторы стараются писать об актере так, чтобы обнаружились многообразные связи его творчества с общим художественным развитием, с запросами времени, с потребностями аудитории, и не только с передовыми, а и с отсталыми.

Что и говорить — это сложная задача. Книга Л. Парфенова — одна из серьезных попыток решить ее на современном уровне.

...Со дня смерти Николая Дмитриевича Мордвинова прошло семнадцать лет. Он незабываем для тех, кто видел его на сцене и на экране, слышал по радио, кто хоть раз соприкоснулся с этой мощной личностью. Богдан Хмельницкий, Котовский, лермонтовский Арбенин, старый Кристиан Лука из фильма «Куда улетают аисты» — эти кинообразы сохранятся навсегда. Но отошли в область театральной легенды сыгранные Мордвиновым Отелло и Лир, Карл Моор и Дон Гуан, а также разнохарактерные, разноплановые образы наших современников.

На почти двадцатилетнем расстоянии фигура Мордвинова, поражавшая современников героической страстностью и полнотой чувств, не уменьшилась, не потускнела.

«Творческая и жизненная биография Мордвинова, — пишет Л. Парфенов, — на первый взгляд проста и пряма. Его путь шел по восходящей, к вершинам мастерства, успеха, славы. И оборвался в зените, в высшей точке взлета. ...Но была и другая, скрытая от глаз зрителей, сторона его жизни — постоянный, напряженный труд и мучительнейшие творческие поиски, раздумья, повышенное чувство самокритики, непрекращающийся самоанализ и неудовлетворенность ограниченностью репертуара, жажда новых и новых ра-

бот» (с. 5). Вот этой невидимой зрителю работе, этому труду души Л. Парфенов уделяет большое внимание. Раскрывая творчество актера изнутри и в его истоках, автор стремится показать, чем оно питалось, как было связано с действительностью, как ею обусловливалось и ее выражало.

Константин Сергеевич Станиславский настаивал: «Обязанность каждого артиста, все равно великого или малого, писать о своем искусстве, хотя бы потому, что наше творчество умирает вместе с нами и живет только для своих современников»[1]. Николай Мордвинов всю жизнь вел рабочие дневники. Следуя совету Станиславского, он фиксировал свои раздумья, наблюдения, оценивал свои удачи и ошибки, творческие находки — весь процесс создания роли и вхождения в единое целое спектакля. Отрывки из дневников и воспоминаний замечательного художника (частично опубликованные впервые в «Искусстве кино»), из его очень интересных, содержательных, не потерявших своей актуальности статей органично входят в книгу Л. Парфенова, который верен эпиграфу, взятому из записей своего героя: «Если бы я вздумал писать о себе, я не мог бы писать розно о себе как о человеке и как об актере» (с. 7).

Л. Парфенов подробно рассказывает о первых актерских шагах Мордвинова, о его вхождении в мир искусства, о том, как напряженно работал будущий великий мастер, овладевая техникой и творческими секретами исполнительского мастерства. Потребность неутомимо, неустанно работать, углубляя и оттачивая роль, осталась у художника навсегда. «Более пятисот спектаклей «Отелло» сыграл Мордвинов и вплоть до последнего скрупулезно искал и искал новые интонации, решения, оттачивал каждый жест, мимику» (с. 90—91). И понятную горечь, отмечает автор, вызывало у актера то, что рецензенты в основном оценивали его игру на первых спектаклях, не интересуясь дальнейшей работой над ролью, забывая о том, что репертуар, который смотрит зритель, состоит не из премьер, а из ежедневных спектаклей — ведь именно они образуют лицо театра и составляют сценическую биографию актера.

И не всегда критика соотносила «мордвиновскую линию» в театре с общим движением нашего сценического искусства, не всегда достаточно внимательно анализировала своеобразие исполнительской манеры Мордвинова, редко задумывалась о внутренних трудностях, переживаемых в разные периоды романтической поэтикой, представляемой актером. Л. Парфенов стремится восполнить эти пробелы, и ему это удается в разборе некоторых значительных театральных и экранных работ Мордвинова.

Последним посвящена отдельная глава. «Богдан Хмельницкий», «Котовский» — эти фильмы исследовались неоднократно. Л. Парфенов говорит о центральных образах, созданных в них актером, о других его киноролях, подчеркивая необыкновенную способность Мордвинова к внутреннему перевоплощению, к точному расчету, к осмыслению каждого жеста, движения и слова персонажа — и одновременно к вольной импровизации, обогащающей тщательно продуманный рисунок роли, к непосредственному переживанию каждой ситуации и на репетициях, и на съемке, сколько бы ни потребовалось дублей. Фантазия актера была безграничной, темперамент казался неукротимым — но при этом какая самодисциплина, какая выдержка, какой точный самоконтроль! И безупречное владение техникой, удивительное чувство экрана, умение ощутить не только ритм сцены, но и фильма в целом, способность к стратегическому актерскому мышлению, для которого знаменитые «перспектива роли» и «перспектива актера» — не академические истины школярски излагаемой системы Станиславского, а способы ежедневного профессионального существования, формы художественного сознания.

Снимаясь в фильме «Последний табор» в роли цыгана Юдко, пишет Л. Парфенов, актер почувствовал неорганичность речи своего героя. Готовясь к роли, он научился петь, танцевать, говорить, как цыган, он стал задавать вопросы своим учителям-цыганам, на которые

[1] Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М., 1959, с. 319.

они должны были отвечать словами, необходимыми для роли. Эти ответы Мордвинов записывал, обдумывал, вводил в диалоги, а затем воспроизводил их в экранном действии. Читая дневники актера времен его работы над образом Хмельницкого, вспоминаешь созданный Л. Парфеновым юношеский портрет Мордвинова: с молодых лет его отличали многосторонность культурных интересов, широта умственных запросов и редчайшее трудолюбие. И понимаешь — в книге это отчетливо показано, — какой ценой доставались ему органичность каждого жеста, каждой паузы, выразительность крупных планов. Прирожденный театральный актер, Мордвинов прекрасно почувствовал природу кинематографа и, как подчеркивает Л. Парфенов, внес важный вклад в формировавшуюся в 30-е годы поэтику звукового кино. Этот вклад связан прежде всего с выработкой романтического стиля актерского исполнения, с созданием ярких, крупных, самобытных характеров героико-патетического склада; их воплощение требовало от актера умения лепить образ исторически достоверный, психологически разработанный, убедительный и одновременно романтически приподнятый.

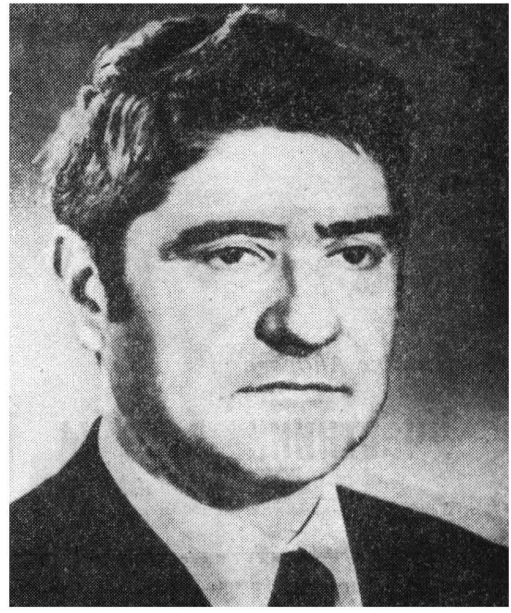
Автор рисует портрет художника глубокого, многопланового, наделенного романтической эмоциональностью и одновременно склонного к самоанализу.

Л. Парфенов приводит слова Мордвинова: «Есть роли, которые исполнены актерами в исчерпывающей их глубине и совершенстве. Они точны до такой степени, что иного исполнения их и не видишь ни собою, ни любым другим актером, каких бы он данных ни был. И теперь при всей своей необычайности, фантастическом искушении играть их — не поднимутся руки, копировать не привык — неинтересно. ...Для меня это: Щукин — Булычов, Бучма — Микола, Бабочкин — Чапаев, Качалов — Барон, Тарханов — Хозяин и некоторые другие» (с. 136). К образам такого масштаба и совершенства относит автор и мордвиновского Арбенина — экранного и сценического. В книге подробно воссоздана двадцатипятилетняя история работы актера над этой ролью в фильме С. Герасимова и в спектакле Ю. Завадского.

Актер широкого диапазона, Мордвинов всегда оставался художником ярко выраженного романтического плана. Он много размышлял о том, что такое сценическая достоверность романтического образа и спектакля, искал соотношение романтической выразительности и жизненной правды. Исследует эту проблему и Л. Парфенов, справедливо указывая на то, что романтический театр, оставаясь в русле реалистического искусства, решает ее по-своему. Автору удалось раскрыть внутренние сопряжения пути актера с общим движением советского театра и кино там, где он — подчеркнем это — осветил истоки и особенности романтической поэтики в мордвиновском творчестве, которое целиком принадлежало искусству социалистического реализма. С исторической судьбой этой поэтики связана сценическая биография выдающегося актера — с ее ярчайшими взлетами и паузами, с ролями эпохальными и «проходными», не по мерке великого таланта. Книга, прочертившая — правда, иногда в слишком общей форме, а местами пунктирно — путь Мордвинова в контексте художественного процесса 30—60-х годов, убеждает нас в том, что опыт замечательного художника не сдан в музей сегодня, когда наши сцена и экран относятся к романтической поэтике, романтическому стилю противоречиво: и отталкиваются от них, и к ним тяготеют. Этим объясняется тот интерес, с которым читаешь монографию Л. Парфенова.

Е. Ольшанская

Д. Д. Месхиев



Сами понятия болезни и смерти удивительно не вязались с Дмитрием Месхиевым, человеком, необыкновенно любившим жизнь и знавшим ее вкус, ее цену. Настоящее мудрое жизнелюбие, доставшееся ему, как видно, от предков, от родителей, от самой земли Грузии, где он вырос и которой он остался верен, хоть и провел большую часть жизни на севере, в Ленинграде, всегда было свойственно ему, обеспечивая ту особую, цепкую зоркость глаза, которая определила его призвание, его художническую неповторимость. Чтобы понять и узнать Месхиева, надо было хоть раз увидеть его в живом общении с живой природой: Месхиев существовал здесь неторопливо, уверенно и спокойно, с какой-то особой счастливой ясностью глубокого понимания происходящего — жизненного круговорота, бытия, вселенной. Это понимание не выражалось в словах, в умозрении, в пустой болтовне. Оно начиналось там, где слова как раз кончались, где, по словам Пастернака, «дышат почва и судьба».

Он был из тех людей, которым как-то удивительно идет слово «мастер». Конечно же, он был мастером своего дела и мастером значительным, но я имею в виду другое — нечто от того, что мы вкладываем в понятие «старые мастера».

Всегда очень трудно говорить и судить о творческой судьбе человека, с которым провел значительный отрезок жизни бок о бок. Для такого суждения нужны дистанция, объективность, трезвость. Боль утраты еще слишком остра, а память общения слишком свежа, кажется, это было вчера — начало нашей первой работы над Лесковым, потом мы вместе сняли «Монолог». Работать с Месхиевым было неизменно радостно, ибо он жил своей работой, как умеют жить только очень цельные люди. Вместе с тем эта цельность, эта преданность делу требовали колоссальной мобилизованности от других, потому совместный труд с ним был нелегким. Он не выносил лени, разгильдяйства, шарлатанства, фальши, пустоты. На съемочной площадке Месхиев чувствовал себя так, как писатель чувствует себя за письменным столом: он был одержим тайным желанием сотворить чудо из цвета, света, живого человеческого лица, игры фактур, линий, теней.

Масштаб художественного дарования Месхиева был шире и значительнее того, что он сделал — может быть, потому, что многого не успел, а может быть, потому, что в годы молодого расцвета не встретил подлинно «своего» режиссера. Я застал его уже зрелым мастером, для которого, кажется, не было секретов в операторском деле, но острота восприятия, жажда нового по-прежнему жили в нем.

Месхиев был замечательным товарищем. Он был рыцарем в высоком смысле этого слова, мудрым рыцарем с пристальным взглядом, надежными руками и неиссякаемо юной душой. Таким он и останется среди нас.

Илья Авербах

Феликс Андреев

Участники борьбы

Заметки о новом палестинском кино

...Когда-нибудь историк палестинского кино назовет их настоящие имена. А пока в моей памяти они навсегда остались молодыми. Мохаммед и Мустафа — операторы, сценаристы и режиссеры киносл ужбы Организации Освобождения Палестины. В Ташкенте, на первых трех Международных кинофестивалях Азии и Африки, они неизменно появлялись вместе: рослые, улыбчивые, веселые, охотно делились с нами, журналистами, с коллегами из других стран впечатлениями от просмотренных лент, подробно рассказывали о героях собственных фильмов. О себе же говорили скупо, застенчиво, предпочитая поведать нам о целях и задачах киноорганизации ООП, ответить на вопросы о дальнейшей судьбе врача из Рамаллаха, палестинского мальчика из Кунейтры, женщин из южноливанской деревни Кфар-Шуба, героически, в течение многих месяцев отбивающих атаки правохристианских марионеток Израиля.

Работы Мохаммеда и Мустафы не просто отражали разные этапы и эпизоды борьбы палестинского народа за свою свободу и независимость, они несли на себе печать активнейшего участия создателей лент в этой борьбе. Чувствовалось, что кадры боевых операций партизан, героической обороны той же Кфар-Шубы снимались в самой гуще сражений с врагами. В одной из таких битв Мохаммед и Мустафа сложили головы. Об этом рассказали нам на IV Международном кинофестивале стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте их коллеги. Они продолжают дело своих товарищей, павших в бою с угнетателями родного народа. Для многих из них, так же как и для Мохаммеда и Мустафы, понятия «расовый гнет», «сионизм», «военное поселение» носят отнюдь не отвлеченный, а вполне конкретный характер. И у них большинство родных и близких живут на землях, в городах и селах, оккупированных Израилем. И они поэтому порой вынуждены использовать псевдонимы. Ведь проведай израильская разведка об их деятельности — каратели взорвут дома отцов и братьев, бульдозерами сравняют с землей развалины, а заодно и оливковые рощи, уничтожат крестьянские поля.

— В каком бы жанре ни работали палестинские кинематографисты, они стремятся средствами своего искусства донести правду до как можно большего числа людей, — сказал мне в дни XXV Международного фестиваля документальных и короткометражных фильмов в Лейпциге Кассем Хаваль — видный документалист, режиссер, драматург, писатель.

— Мы прекрасно сознаем, — продолжал он, — какие трудности ожидают нас на этом пути. В плотной завесе лжи кровно заинтересована империалистическая пропаганда, располагающая могучими техническими средствами, разветвленной корреспондентской сетью, громадными суммами денег, специально ассигнованными на цели дезинформации мирового общественного мнения. Заведомо искажается сама история так называемого «палестинского вопроса», делается попытка представить борцов с агрессорами кровожадными фанатиками, лишенными всяких человеческих чувств. А главное — исподволь, но постоянно и весьма последовательно в фильмах, телерепортажах, в журнальных и газетных статьях, в книгах протаскивается откровенно расистская идейка второсортности всего палестинского народа, якобы неспособного к самостоятельным политическим решениям, а следова-

тельно, не имеющего права помышлять о собственной государственности. Идейка, вполне устраивающая сионистов и их американских хозяев.

На нынешнем этапе борьбы палестинского народа, я полагаю, у нас, кинематографистов, одна из важнейших задач — опровергнуть средствами своего искусства чудовищную клевету империалистической пропаганды, ставящей перед собой вполне определенные и конкретные цели, — сказал мне Кассем Хаваль.

Художник считает эту задачу первоочередной не только для своих коллег, но и прежде всего для самого себя. Свидетельством тому его самая последняя работа — полнометражный художественный фильм «Возвращение в Хайфу».

Обращение к формам игрового кино Кассем Хаваль, автор нескольких десятков документальных лент, объясняет следующим образом:

— Начну с того, что насыщенный драматическими событиями сюжет нашей ленты строго документален. Более того, около двенадцати лет назад он получил свое первое кинематографическое воплощение в снятой мною документальной картине того же названия. Именно тогда Гассан Канафани — выдающийся палестинский драматург — увидел этот фильм и на его сюжет написал пьесу, которая пользуется до сих пор большой популярностью во многих арабских странах.

К нашей глубокой скорби, Гассану Канафани почти не довелось стать свидетелем успеха своего последнего произведения. Восьмого июля 1972 года он был убит в Бейруте. Агенты израильской разведки заминировали и взорвали его автомобиль. Ведь Канафани был одним из видных руководителей палестинского освободительного движения.

Чувствую, что рассказ этот нелегко дается Кассему Хавалю. Голос его становится глухим, временами прерывается от волнения. Быстрыми шагами меряет он уютный гостиничный номер. Подходит к большому окну, выходящему на оживленную, залитую солнцем площадь Лейпцига. Несмотря на конец ноября, радостное весеннее настроение под-

«Возвращение в Хайфу»

держивает неумолчный гомон сотен птиц, щебечущих в громадных ветвях зеленого вяза. Такие теплые, погожие дни здесь в эту пору не редкость.

И словно отвечая на мои мысли, Кассем Хаваль продолжает:

— Вот в такой же яркий и безоблачный день двадцать первого апреля 1948 года началась варварская бомбардировка порта Хайфы. Батареи, установленные на вершинах Кармельских гор, окружающих город, били наверняка. Артиллерийские снаряды падали в густонаселенных мирных кварталах, неся смерть, разрушение, хаос. Наша героиня Сафия выбежала на улицу позвать мужа Сайеда, только-только вышедшего за порог их дома. Но тут ее подхватил поток людей, спасающихся бегством: в основном, это были

женщины, старики и дети. В этот ранний утренний час мужчины уже отправились на работу в порт.

Людская лавина не дала Сафие возможности вновь вернуться в дом, где в люльке мирно спал Халдун, ее пятимесячный сын. А когда муж и жена столкнулись в порту и попытались вернуться в свой дом, дорогу им преградили английские военные патрули и не смолкавший ни на миг артиллерийский огонь.

Лишь двадцать лет спустя израильские оккупанты позволили некоторым палестинцам посетить свои собственные уцелевшие от разрушения дома. Сафия и Сайед были среди этих «счастливцев». Тогда же разыскали они и Халдуна. Только теперь его, усыновленного бездетной израильской четой, звали Дофф. Он носил форму израильского резервиста и на следующий день должен был отправиться к месту прохождения военной службы.

Сыну Сафии и Сайеда предстояло ответить себе и окружающим его людям на многие вопросы: кто же его настоящие мать и отец? Что для него теперь родина? Как найти путь к возвращению в родную Хайфу, к братьям по крови, к палестинцам?

Тогда я и встретился с преждевременно состарившимися Сафией и Сайедом, только что вернувшимися из Хайфы. Их безыскусный, горький, пронизанный неутихающей ни на миг болью рассказ и стал основой нашего документального фильма «Возвращение в Хайфу».

Решение же вернуться к этому сюжету в игровом кино было принято по многим причинам, говорит Кассем Хаваль.

— Надо ли напоминать, что проблемы родины, своего независимого государства были и остаются для миллионов палестинцев самыми животрепещущими вот уже на протяжении многих лет.

Разумеется, коммерческое арабское кино, существующее за счет нефтедолларов, получающее солидную финансовую поддержку от некоторых реакционных арабских режимов, старательно обходит этот круг актуальных для народных масс вопросов.

Однако в ходе работы над нашей игровой лентой мы ощутили искреннюю симпатию и поддержку сотен и тысяч наших земляков. Эта поддержка и помогла нам завершить съемки картины, которые шли на севере Ливана в трудные августовские дни 1981 года. Первые просмотры фильма в Ливане, Ираке, Сирии подтвердили правильность нашего решения: документальный сюжет, изложенный языком игрового кинематографа, глубоко волнует арабских зрителей.

С проблемами арабского народа Палестины, о которых с такой болью говорил мне Кассем Хаваль, связана и документальная лента «Западный Берлин — ловушка». Ее поставил по собственному сценарию молодой палестинский кинематографист Джибрил Авад. Картина, показанная в минувшем году на Лейпцигском фестивале, повествует о тех палестинцах — в основном, молодых, — что прельстились посулами империалистической пропаганды, покинули Ближний Восток и отправились искать счастья на Запад.

— Счастья они, разумеется, не нашли ни в Западном Берлине, ни в крупных городах ФРГ, равно как и в западноевропейских столицах. Везде их в лучшем случае ожидали жалкие подачки благотворительных организаций, безработица, отчаяние, одиночество, все пороки социального «дна», на которое их неизбежно бросает античеловеческая капиталистическая система, — рассказывает Джибрил Авад.

Примечателен один из начальных эпизодов его гневной, емкой и обстоятельно аргументированной ленты. Представители палестинских организаций встречаются с западноберлинскими сенаторами, предлагают городским властям крупные средства для того, чтобы отправить палестинцев — «нежелательных иностранцев» — как их теперь именует некоторая часть прессы — обратно домой. Окончания переговоров ждет толпа палестинских девушек и юношей, жаждущих возвращения к родным и близким. Но не тут-то было. «Отцы города» терпеливо разъясняют, что прежде надо заплатить за трущобы, в которые «бесплатно»(!) поселили беженцев.

Джибрил Авад демонстрирует нам эти «убежища», лишенные элементарных санитарных условий, — старые бараки в предместьях города, где в одной обшарпанной комнате теснятся до 12 человек, а то и две-три семьи с кучей малых детишек.

«Вы готовы заплатить и за их жилища?» — спрашивает один из сенаторов. И, получив утвердительный ответ, добавляет: «Но ведь многие из палестинцев подписали обязательства отработать свои пособия». А потом следует еще один, беспредельный по своему лицемерию вопрос: «А вы можете гарантировать безопасность этих людей на Ближнем Востоке?»

Убийственным контрапунктом к нему выстраиваются кадры, которые повествуют о том, как палестинцев после долгих и тщетных поисков работы медленно, но верно втягивает в свою страшную орбиту преступный мир. Мы видим семьи, в которых отчаянная нужда выталкивает мать и ее несовершеннолетних дочерей на панель. Братья этих девочек попадают в услужение к торговцам наркотиками.

А что касается поистине жалкого месячного пособия, об отработке которого радели сенаторы, то даже по свидетельствам муниципальных чиновников, приводимым в фильме, его едва хватает взрослому человеку на то, чтобы раз в день пообедать. Один из чиновников, разоткровенничавшись перед камерой, кичится тем, «что пальцем никогда не тронул» своих «подопечных». Другие же, по его словам, норовят избить, а в лучшем случае оскорбить или унизить палестинцев. Особенно достается женщинам, подросткам, старикам: «благодетели» не щадят тех, кто послабее, тех, кто не в состоянии дать отпор.

...На экране — история юноши, не вынесшего издевательств, безысходности существования в Западном Берлине и покончившего жизнь самоубийством. Число самоубийств, особенно среди молодежи, очень велико, свидетельствует картина «Западный Берлин — ловушка». И дело не только в чисто материальных невзгодах. Людей убивает и сам моральный, а точнее аморальный, климат большого капиталистического города. В нем рушатся и претерпевают болезненные, патологические изменения естественные связи между людьми.

Молодому палестинскому режиссеру Джибрилу Аваду удалось раскрыть в своем фильме атмосферу социальной несправедливости, царящую в чуждом палестинцам мире, ставшем для них ловушкой.

— В этом мире неуютно себя чувствует любой человек труда, — делится со мной своими наблюдениями Джибрил Авад. — Но вдвойне тяжело тому, на чью долю выпадают еще испытания изгоев общества, людей «низшего сорта», абсолютно бесправных перед работодателями, окруженных ненавистью обывателей, которым реакционные средства массовой информации с утра до вечера вдалбливают в голову, что причиной всех неприятно-

«Западный Берлин — ловушка»

«Почему?»

стей являются именно они — «нежелательные иностранцы». Дескать, эти самые иностранцы отнимают у немцев их рабочие места, способствуют росту преступности, а их жилища — постоянный рассадник всевозможных болезней. Но пресса умалчивает, что подавляющее большинство палестинцев предпочло бы покинуть Западный Берлин и отправиться в родные места, если бы не почти непреодолимые препятствия, которые воздвигаются на их пути городскими властями. Мне и хотелось рассказать об этом в моей картине как можно большему числу зрителей. Хотелось, чтобы люди, посмотрев фильм, пришли к выводу, что власть имущим попросту выгодно существование довольно солидной прослойки обездоленных, «униженных и оскорбленных», которых можно заставить заниматься любой самой грязной работой, а при случае громогласно объявить их причиной многих социальных пороков.

Конечно, не последнее место в подобных расчетах занимают и чисто военные соображения. Лучше медленно губить — с помощью, скажем, наркотиков — палестинскую молодежь где-нибудь в Западном Берлине, чем встретиться с этими юношами в Западном Бейруте, где они с оружием в руках противостоят израильским агрессорам. Тут ключ к кажущемуся противоречию. С одной стороны, западная пропаганда всячески заманивает палестинских беженцев вкусить прелести существования в «свободном мире». С другой, моих соотечественников, — как мы показываем в нашем фильме, — обрекают на моральную и физическую деградацию, голод и чудовищные лишения. При правильном взгляде на характер событий, на их движущие силы все становится на свои места. Об этом я и стремился рассказать в фильме «Западный Берлин — ловушка», — говорит Джибрил Авад.

Для мастеров палестинского документального кино характерно сегодня стремление освоить накопленный опыт, обобщить сделанное за последние годы, использовать хроникальный материал в аналитичных по своему характеру работах.

К числу таких произведений относятся полнометражные картины Каисса Аль Зубайди «Страна за колючей проволокой» и «Вдали от родины».

— Наш кинематограф, — рассказывает режиссер, — прошел несколько этапов развития. Первые палестинские ленты кое-кому могут

показаться наивными. В них ощущаешь явное стремление авторов прежде всего запечатлеть волнующий их факт. Лишь потом пришло желание, да и умение осмыслить его в историческом, социальном, политическом контексте. Лично мне и многим моим товарищам помогает профессиональное кинематографическое образование, полученное в СССР, в других странах социализма. Так, стремление монтировать кадры диалектически, как это делал Эйзенштейн, появилось у меня после окончания Высшей киношколы ГДР.

Сразу же скажу, что первые опыты Каисса Аль Зубайди увенчались немалым успехом. Его фильм «Вдали от родины», ярко и эмоционально повествующий о судьбах палестинских детей, заброшенных войной в разные страны, был удостоен высокой награды — «Серебряного голубя» Международного кинофестиваля в Лейпциге.

Глубина и аналитичность отличают ленты другого палестинского режиссера — Амина Бунни. Одна из его последних работ — трехсерийная картина «Корни Палестины» — на IV фестивале палестинского фильма, проведенном в Багдаде, получила Золотой приз.

Амин Бунни в своей ленте воссоздает подлинную, а не фальсифицированную историю многострадальной земли Палестины, привлекая свидетельства крупных научных авторитетов, которые ссылаются на древнейшие письменные памятники, на материалы археологических раскопок. В сериях, посвященных новой и новейшей истории Палестины, он оперирует многими, доселе неизвестными архивными кино- и фотодокументами первой трети двадцатого столетия.

Руководство Организации Освобождения Палестины придает кинематографу очень большое значение. Причем кинематографу документальному. Ибо, по словам главного редактора палестинского журнала «Аль Сура» («Картина»), кинокритика и документалиста Аднана Маданата, тип художественного фильма, который, увы, доминирует в некоторых арабских странах, дает искаженную картину жизни палестинцев и других арабских народов.

— Тому много причин, — говорит Аднан Маданат. — А вот жанр документалистики, освоенный людьми прогрессивных взглядов, точнее всего отражает нашу действительность, проблемы, которые нас волнуют и требуют моментального, оперативного отклика у миллионов.

Со многими из таких лент мировая кинематографическая общественность смогла познакомиться в минувшем году не только в Лейпциге, но и в Карловых Варах. Там, на XXIV Международном кинофестивале, в специальной программе документальных фильмов, посвященных теме борьбы с империализмом и реакцией, были показаны работы палестинских кинематографистов.

И не случайно во многих беседах и публичных заявлениях деятели кино Палестины подчеркивают значение международных кинофорумов в Москве, Ташкенте, Карловых Варах, Лейпциге для дальнейшего развития палестинского кинематографа, для искусства всех народов, сражающихся за свою свободу и независимость.

Интерес и внимание зрителей, международной кинематографической общественности привлекла лента «Почему?» Абделя Рахмана Бсису и Моники Маурер. Имя известного палестинского поэта, драматурга, публициста Абделя Рахмана Бсису очень популярно во многих арабских странах. К документальному кино Бсису обращается не впервые. На этот раз в содружестве с прогрессивной западногерманской кинематографисткой Моникой Маурер он написал сценарий и стал сопостановщиком острого, динамичного фильма «Почему?». Моника Маурер, уже в течение ряда лет принимающая активное участие в деятельности кинослужбы Организации Освобождения Палестины, вместе с палестинскими кинематографистами работала над многими фильмами. Одна из последних ее лент «Рожденная в смерти» была удостоена нескольких призов и дипломов международных кинофестивалей.

Стилистику картины «Почему?» определило соединение поэтического образного видения мира с лаконичной, временами жесткой мане-

рой документальных съемок, создавшее драматургический контрапункт этого горького, гневного киноповествования.

...Голубое, высокое небо со сверкающим в нем щедрым южным солнцем. Зубчатые пики снежных вершин. Камера спускается по склонам гор, поросшим знаменитым ливанским кедром, а затем чуть ниже — в зону буйной тропической растительности.

Мирная, благословенная земля. Виллы, окруженные искусно ухоженными цветниками и садами. Они почти не сохранились в разрушенном войной Бейруте. Почему же стоят здесь теперь кварталы обугленных остовов многоэтажных домов, зияющих глазницами выбитых окон? Почему ушла жизнь, ушли люди из обращенных в пустыню садов, некогда шумных площадей и улиц большого современного города? Почему недетская печаль затаилась в глазах этого двенадцатилетнего мальчика, его сверстников? Все они считают себя экспертами по обезвреживанию шариковых бомб.

Цветная пленка передает радостные и чуть диковатые тона, в которые заботливо раскрасили их заокеанские фабриканты смерти. Дернешь за шелковистую оранжевую ленточку, и небольшая бомба выбросит тысячи осколков...

Однако эти бомбы — лишь малая часть смертоносного ассортимента — в основном американского производства, — сброшенного над Бейрутом на головы палестинцев и ливанцев израильскими летчиками с американских же «фантомов».

Бейрут стал первым американским полигоном для испытания варварских средств массового уничтожения мирного населения — свидетельствуют множеством кадров создатели фильма «Почему?». Бомбы — фосфорные, вакуумные, ракеты всех видов и назначений унесли жизни десятков тысяч, оставили беспомощными калеками сотни тысяч людей.

Почему?

Да потому, прежде всего, что президенту Рейгану и его подручным за тысячи миль от США понадобились плацдармы для «надежного обеспечения интересов Америки в этом регионе мира». Не в первый раз претворяли подобные зловещие планы в жизнь, а точнее — в смерть, сионистские заправилы государства Израиль.

В небольшой по объему, двадцатипятиминутной ленте «Почему?» ее создатели от частных фактов поднимаются к высотам подлинного художественного обобщения, утверждают идеалы свободы и счастья, клеймят позором преступления империалистов и их верных прислужников.

Палестинское кино еще очень молодо. Оно родилось и развивается в необычайно трудных условиях. Оно мужает, крепнет вместе с растущим день ото дня сопротивлением агрессорам. И уже сейчас, в дни суровых испытаний, выпавших на долю всего палестинского народа, мастера боевого, наступательного искусства верят, что недалек день, когда национальное киноискусство обратится к темам, продиктованным мирным, созидательным трудом на исконных землях Палестины. А для того чтобы день этот поскорее настал, они каждую свою ленту считают активным участником борьбы за свободу и независимость своего народа.

Карловы Вары — Лейпциг — Москва

М. Ржадова

Герои Ярослава Гашека на экране

Историческая победа народов Чехословакии в феврале 1948 года открыла путь для развития кинематографа страны как демократического, общественно активного искусства — важнейшей сферы новой социалистической культуры. В ходе этого процесса естественным и необходимым было обращение мастеров кино к произведениям чешской и словацкой литературы, к творчеству таких писателей, как Незвал, Чапек, Библ, Майерова, Пуйманова, Илемницкий, Фабера и другие. Во взаимодействии с литературой кинематограф молодого социалистического государства укреплял свои реалистические традиции, расширяя круг тем и сюжетов, связанных с историческим прошлым страны и сегодняшней действительностью, углубляя проблематику кинопроизведений. Если в предвоенные годы и вплоть до конца второй мировой войны взаимоотношения чехословацкого кино с литературой носили случайный характер, ограничиваясь в основном экранизацией наиболее популярных книг или пьес, то теперь кинематограф более последовательно и вдумчиво осваивал как классику, так и достижения современной прозы и драматургии.

Одной из важных задач, которую с самого начала поставила перед собой национализированная чехословацкая кинематография, являлось создание фильмов, направленных против пережитков прошлого в сознании людей, картин, с юмором или с сатирическим обличительным пафосом высмеивающих мещанскую ограниченность и мелкобуржуазную мораль. Такие кинопроизведения должны были способствовать утверждению социалистического мировоззрения и социалистической нравственности в новом обществе. Чехословацкие кинематографисты создавали — и продолжают создавать — подобные ленты, работая в широком жанровом диапазоне; однако чаще всего они выбирают при этом жанр комедии, имеющий давнюю традицию не только в кино, но и в национальной культуре страны вообще, традицию, уходящую корнями в прошлое, связанную с народным художественным творчеством и, разумеется, с чешской и словацкой литературой. В этой связи закономерным представляется обращение киноискусства Чехословакии к наследию выдающегося чешского писателя-сатирика Ярослава Гашека, 100-летие со дня рождения которого отмечается в нынешнем году.

Наиболее удачные экранизации произведений Ярослава Гашека сыграли заметную роль в становлении и дальнейшем развитии социалистического чехословацкого кинематографа, причем в отличие от фильмов, снятых в предвоенное время, они дали новую жизнь не только образу легендарного Швейка, но и другим персонажам — героям рассказов писателя.

Первым по этому неразведанному пути пошел режиссер Мирослав Губачек, выбравший для экранизации несколько рассказов Гашека, в которых зло высмеивались нравы, существовавшие в Австро-Венгрии начала века. Сценаристы Карел Файкс и Иван Освальд объединили их под общим заголовком «Комические рассказы» («Гашековские рассказы из времен старой монархии»). В отдельных новеллах, из которых состоял фильм, выделяется ряд мастерски созданных образов, олицетворявших уродство общественной жизни монархического государства Габсбургов на последней стадии его существования, вызывающих не только смех, но и отвращение к старому, прогнившему миру, столь сильно и искренне ненавидимому Гашеком.

Самой глубокой по своему социальному содержанию и наиболее острой по степени заложенного в ней обличения была четвертая новелла — «Бунт арестанта Шейбы». Здесь сатирический тон повествования приобретает открытую, резко антибуржуазную направленность в тот момент, когда выясняется, что безработный Шейба был арестован за то, что,

«Комические рассказы» (1952), режиссер Мирослав Губачек

страдая от голода, украл кусок хлеба, и на глазах у зрителя разворачивается циничная комедия буржуазного суда.

Хотя в стилистике картины сохранились некоторые признаки старой, довоенной чешской комедии, занимавшей одно из главенствующих мест в коммерческом кинорепертуаре буржуазной Чехословакии (прежде всего это относится к манере актерского исполнения), «Комические рассказы» (1952) свидетельствовали об определенной положительной эволюции комедийного жанра в новом чехословацком кино, о поисках новых способов воплощения юмористических и сатирических сюжетов на экране.

В 1954 году — впервые в послевоенном чехословацком кинематографе — был снят фильм по «Похождениям бравого солдата Швейка», называвшийся так же, как и бессмертный роман Гашека. Картина, принадлежащая выдающемуся чешскому художнику и режиссеру Иржи Трнке, сделанная средствами объемной мультипликации, представляла собой во многом новаторское произведение. В отличие от своих предшественников, обычно выбиравших для экранизации наиболее зрелищные, «развлекательные» эпизоды книги, порой объединяя их без достаточных внутренних мотивировок, Трнка решил сосредоточиться на трех главах романа, ставших основой трех самостоятельных частей ленты.

Иржи Трнка и раньше обращался в своем творчестве к жанру комедии; книгу Гашека он всегда считал одним из вершинных достижений сатирической литературы. Вне всяких сомнений, на выбор режиссера повлияла и ярко выраженная антивоенная направленность «Похождений бравого солдата Швейка», звучавшая весьма актуально в обстановке усиления милитаристских тенденций в Западной Европе начала 50-х годов.

Стоит отметить, что отношение широкой публики к экранным «двойникам» героя популярного произведения Ярослава Гашека во все времена было довольно сложным. Как это обычно бывает в подобных случаях, у каждого читателя есть с в о й Швейк, и актер, воплощающий этот образ на экране, в той или иной степени неизбежно нарушает сложившиеся у зрителей представления о любимом персонаже. Куклы же, появлявшиеся в картине Трнки, в силу изначальной условности такого приема, предлагали как бы н о в о г о Швейка, нисколько не посягая на индивидуальность читательского восприятия: ведь это были куклы, а не люди... Кроме того, внешность кукол Трнка выбирал, ориентируясь на широко из-

вестные рисунки Йозефа Лады, которыми были иллюстрированы многие издания книги Гашека и которые способствовали возникновению некоего визуального эталона.

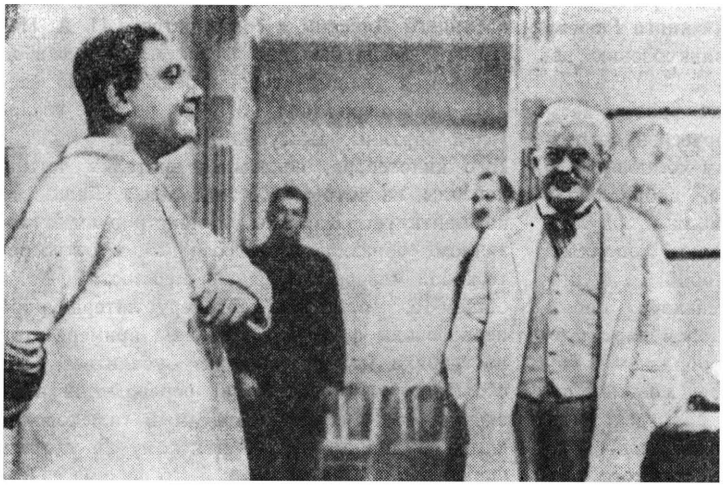
На художественных качествах фильма весьма благотворно сказалось творческое сотрудничество Трнки с замечательным композитором Вацлавом Трояном, чья музыка, вобравшая в себя мотивы старых народных песен и популярные маршевые мелодии, хорошо дополняла оригинальный текст книги, а порой и замещала его, самостоятельно «комментируя» происходящее на экране. Да и звуковая партитура ленты в целом отличалась разнообразием и изобретательностью. Так, например, монолог поручика Дуба «накладывался» на стрекот пулемета, арест солдата Железного сопровождался лязгающим звуком металлического прута, пробегающего по решетке, а эпизод, в котором Дуб, млея от удовольствия, рассматривает фотографии обнаженных женщин, выпавшие из чемодана Лукаша, идет под игривый мотив из «Веселой вдовы» Легара.

Щедрый гашековский юмор обретает в фильме особенно четко выраженный общественно критический характер в тех сценах, где зло и остроумно высмеивается военная муштра в австро-венгерской армии, тупость и косность армейского начальства, приемы оболванивания солдат, к которым относятся как к «пушечному мясу», а не как живым людям...

Фильм Иржи Трнки «Похождения бравого солдата Швейка» был удостоен почетных наград фестивалей в Карловых Варах, Локарно и на ряде других международных киносмотров; он имел огромный успех у самой широкой публики, по достоинству оценившей яркий, подлинно народный колорит этого оригинального произведения. Создателям картины удалось верно передать на экране идейную позицию автора литературного первоисточника и, быть может — впервые, сохранив его дух, найти вполне адекватные средства для воссоздания образов книги языком кинематографа.

Год спустя Олдржих Липский, работавший вторым режиссером в группе Трнки, поставил фильм, в названии которого было что-то от «ретро»-стилизации, — «Образцовый кинематограф Гашека Ярослава»; в основу сценария, написанного Липским в соавторстве с И. А. Новотным, легли сюжеты нескольких рассказов Гашека, а главным героем решено было сделать самого писателя, который, по воле создателей картины, выступил владельцем маленького кинотеатра; показывая зрителям четыре новеллы, из которых состоит лента, Гашек их комментирует. Картины, демонстрируемые хозяином «образцового иллюзиона», в острогротесковой манере высмеивали мещанство, что, в общем-то, отвечало характеру литературной первоосновы фильма. Однако на примере этой постановки можно еще раз убедиться, насколько трудно поддается переводу на язык экрана или сцены неповторимый гашековский юмор. В данном случае Липскому не удалось справиться с этой задачей: в его фильме содержание рассказов Гашека было снижено до уровня мелких анекдотических происшествий, а их внутренний драматизм улетучился... Несмотря на отдельные актерские удачи и наличие нескольких забавных эпизодов, «Образцовый кинематограф Гашека Ярослава» не продвинул вперед поиски кинематографического эквивалента замечательных творений писателя, для которого юмор и смешные коллизии никогда не были самоцелью. Так случилось, думается, в основном потому, что авторы этой экранизации не сумели верно выявить конкретные черты определенной социально-политической обстановки, всегда очень существенные для понимания идейного смысла прозы Гашека, проникнуть в подтекст повествования. Заметим, однако, что и негативный опыт освоения творчества великого писателя обычно не проходит бесследно — он осмысляется кинематографом и так или иначе учитывается в ходе дальнейших поисков.

Одной из наиболее примечательных из появившихся к настоящему времени экранизаций «Похождений бравого солдата Швейка» является двухсерийная лента «Бравый солдат Швейк», снятая Карелом Стеклым по собственному сценарию (вторая часть картины называлась «Честь имею доложить»). Действие первой серии начинается в тылу в тот момент, когда Швейк узнает о покушении на Франца



«Бравый солдат Швейк» (1957), режиссер Карел Стеклый

Фердинанда, и кончается откомандированием поручика Лукаша и Швейка в Ческе-Будеевице, где формировались маршевые батальоны.

Соответственно, во вторую серию вошли события, последовавшие за отъездом Швейка и Лукаша из Праги. Таким образом, экранизация Стеклого, уже благодаря ее объему, довольно полно воспроизводила фабульную канву книги Гашека.

Нельзя не признать вместе с тем, что «Бравый солдат Швейк» не открывал новых творческих горизонтов; фильм лишь продолжил, в целом, правда, небезуспешно, традицию относительно подробных, добротных экранизаций, представляющих собой развернутую кинематографическую иллюстрацию литературных произведений. Создатели картины ограничили свою задачу переводом на язык кино тех положений, сюжетных мотивов и изобразительных особенностей романа, которые допускают прямую передачу экранными средствами. Комические ситуации, живой, сочный гашековский диалог, внешний облик персонажей — все это вошло в фильм без заметных потерь. Однако менее «киногеничные» компоненты книги (остроумные обличительные монологи Швейка, точно переданная у Гашека обстановка в Австро-Венгрии времен первой мировой войны) оказались вне поля зрения экранизаторов.

Вспомним, что у Гашека индивидуальные характеристики персонажей настолько детализированы, что даже второстепенные действующие лица выглядят живыми, рельефными, запоминающимися фигурами. В сценарии круг их слишком уж сужен, к тому же некоторые из них, увы, лишились неповторимого своеобразия. И даже такие центральные персонажи, как сам Швейк, как Бредшнейдер или фельдкурат Кац, в значительной мере утратили свою оригинальность; их характеры и драматургическая нагрузка гораздо более функциональны, чем в книге: на экране они слишком часто выглядят лишь участниками очередной комической ситуации, как правило, заслоняющей драматизм скрывающейся за нею серьезной коллизии.

Швейк, которому в фильме отводится основное место, сильно отличается от героя книги Гашека. Исполнитель главной роли Рудольф Грушинский, следуя режиссерскому замыслу, создает в картине вариант «Швейка-интеллигента», в поведении которого больше трезвого расчета, чем спонтанности и раскованности, свойственных его литературному прототипу. Кроме того, Швейку Грушинского недостает

той органичной причастности к стихии народного юмора, которая очень важна у Гашека в его книге, проникнутой комическим ви́дением мира, гротескно-обличительным отношением к нравам и порядкам чудовищного анахронизма уходящей в прошлое буржуазно-феодальной империи Габсбургов.

Известные просчеты были допущены и в изобразительном решении фильма. Так, например, Прага, какой она показана в «Бравом солдате Швейке», мало напоминает город, описанный Гашеком, — с грязноватыми трактирами, черно-желтыми зданиями правительственных учреждений и темными закоулками, и больше похожа на сегодняшнюю нашу столицу. И, наконец, Стеклого можно упрекнуть в том, что увлеченность событийной стороной сюжета, желание сделать картину как можно более смешной и занятной помешали режиссеру в полной мере передать самый «нерв» гашековского юмора, который — при всей его условности — опирался на реалии окружавшей писателя действительности, чьи черты воспроизводились на страницах книги методом сатирического гротеска.

И все же даже с учетом этих недостатков «Бравый солдат Швейк» Карела Стеклого представляет пример экранизации, выполненной профессионально, с уважением к роману, до уровня которого, правда, фильму подняться не удалось.

●

Творчество Ярослава Гашека — яркое подтверждение ленинской теории двух культур, согласно которой в условиях частнособственнического общества обязательно развиваются элементы демократической и социалистической культуры. В процессе своего становления социалистическое киноискусство Чехословакии опиралось, естественно, и на те прогрессивные традиции, которые в зачаточных формах существовали в стране еще в период буржуазной республики и выражались в стремлении кинематографистов правдиво показать на экране жизнь народа, осмыслить его исторический опыт, своеобразие национального характера и т. д. Свое частное проявление эта тенденция нашла в экранизациях классических произведений отечественной литературы, осуществленных в 20-е и 30-е годы, в том числе и в экранизациях романа Гашека, получившего всемирную известность вскоре после его выхода в свет. Причем следует подчеркнуть, что именно экранизации классики подчас давали наиболее ценные и интересные результаты в ходе тех поисков, которые вели мастера кино, не желавшие угодливо обслуживать интересы буржуазии или идти на поводу у коммерсантов от кинематографа, обращавшиеся к гуманистическим традициям национальной культуры, пытаясь исследовать на экране связи исторического движения с судьбой личности.

С этой точки зрения два фильма («Бравый солдат Швейк» и «Швейк на фронте»), снятые в 1926 году Карелом Ламачем по книге Ярослава Гашека, по праву относятся к наиболее значительным явлениям в истории чешского немого кино, а работа Карела Нолла, исполнившего роль Швейка в этих картинах, считается ярким актерским достижением. Экранизация «Похождений бравого солдата Швейка», осуществленная Мартином Фричем в 1931 году, также заслуживает внимания. Очевидно, что в 30-е годы обличительный пафос романа Гашека, направленный против насквозь прогнившего строя Австро-Венгерской монархии, был созвучен настроениям передовых кругов Чехословакии, боровшихся против буржуазной власти в стране.

В годы второй мировой войны и оккупации мастера чехословацкой культуры не могли, разумеется, открыто обращаться к творческому наследию Гашека: идеалы свободы и разума, которые всю свою жизнь страстно защищал писатель, были ненавистны властителям фашистской Германии. Но в это время Швейка снова «призвали» в действующую армию — теперь он «сражался» в рядах антифашистского фронта. Вспомним один из советских «боевых киносборников», выпущенный в 1941 году, в который была включена интермедия «Швейк в концлагере»; режиссером этой ленты был Сергей Юткевич, два года спустя снявший фильм «Новые похождения Швейка», сатирическую солдатскую сказку, навеянную событиями военной поры и мотивами книги Гашека одновре-

«Большая дорога» (1962), режиссер Ю. Озеров. Рудольф Грушинский в роли Страшлипки (в центре)

менно. В том же 1943 году Карел Ламач ставит в Англии кинокомедию «Это случилось в полночь», центральным персонажем которой является все тот же неунывающий и остроумный Швейк, а Бертольт Брехт пишет пьесу «Швейк во второй мировой войне», в которой происходит встреча «бравого солдата» и фюрера фашистского рейха под Сталинградом.

●

Жизнь Ярослава Гашека являет собой пример нерасторжимого единства идейной и творческой позиции художника: преданность своим передовым убеждениям писатель-коммунист доказал не только литературной, но и политической деятельностью, наиболее яркие эпизоды которой связаны с его участием в защите завоеваний Великой Октябрьской социалистической революции. В рядах Красной Армии Гашек прошел путь от Самары до Иркутска в качестве политкомиссара и работника красноармейской печати. Этот период в биографии Ярослава Гашека, непосредственно предшествовавший созданию романа, ставшего главным делом его жизни, вдохновил советского режиссера Юрия Озерова, в 1962 году поставившего фильм «Большая дорога», над которым он работал вместе с чехословацкими кинематографистами. И хотя «Большую дорогу» нельзя, строго говоря, относить к экранизациям произведений Гашека, эта картина, тем не менее, должна быть здесь упомянута, поскольку она имеет прямое отношение к воплощению «гашековской темы» в кино. К тому же фильм Озерова не только о Гашеке, но и о Швейке, который появляется в мультипликационных кадрах заставки и финала ленты, а также представлен на экране своим знаменитым прототипом солдатом Страшлипкой, служившим вместе с Гашеком в 91-м Ческе-Будеевицком пехотном полку.

В «Большой дороге» (сценарий Г. Мдивани) — немало художественного вымысла, а Ярослав Гашек в исполнении молодого чешского актера Йозефа Абрахама вовсе не похож внешне на своего героя, каким его можно видеть на сохранившихся фотографиях и каким его запомнили современники, встречавшиеся с писателем. Но ведь Озеров и его коллеги не стремились к созданию традиционного биографического фильма. Так что некоторые отступления от фактов (многие из которых, кстати сказать, в наше время уже невозможно проверить: у самого Гашека о «русском периоде» его биографии написано очень мало) и свободная стилистика картины, соединяющая игро-

вые эпизоды с мультипликацией, в пределах поставленной авторами задачи выглядят вполне оправданными. Но в чем они абсолютно точны и предельно правдивы, так это в изображении идейной эволюции писателя-гражданина, сделавшегося под влиянием событий Великого Октября убежденным революционером-интернационалистом, человеком, твердо уверовавшим в правоту великого дела перестройки мира на коммунистических началах.

Дуэт обладавшего минимальными профессиональными навыками Абрахама и его опытного партнера, известного артиста Рудольфа Грушинского оказался на удивление удачным. Грушинский играет в фильме Страшлипку, персонаж, которому еще только предстоит стать литературным героем (в этом отношении роль существенно отличалась от той, которую Грушинский сыграл несколько лет назад у Карела Стеклого в «Бравом солдате Швейке»). А Гашек Абрахама, постоянно общаясь со своим другом и ординарцем, постепенно начинает испытывать все больший интерес к его личности, пытается представить себе окружающее так, как если бы он смотрел на мир глазами Страшлипки. Следовательно, фильм «Большая дорога» — еще и о том, как, возможно, вызревал и шлифовался жизнью замысел романа «Похождения бравого солдата Швейка», автор которого многое пережил и многое понял для себя по-новому, оказавшись в самой гуще важнейших исторических событий нашего века.

Вероятно, написанное Ярославом Гашеком еще не раз послужит источником тем и образов для мастеров кино: литературное наследие сатирика огромно и включает, в частности, более 1300 рассказов, из которых пока экранизированы лишь очень немногие. Появятся, наверное, и фильмы, навеянные фактами биографии писателя; известно, например, что чешский режиссер Антонин Кахлик вот уже несколько лет вынашивает замысел картины «О том, как умер Гашек и родился Швейк». Что же касается уже существующих кинопроизведений, созданных кинематографистами Чехословакии «по Гашеку», то, несмотря на присущие им несовершенства и отдельные неудачи, знакомство с ними позволяет прийти к следующему выводу:

«Большая дорога»

приобщение нашего кинематографа к творчеству Ярослава Гашека, бесспорно, явилось важным конструктивным фактором, оказавшим плодотворное воздействие на поступательное развитие чехословацкого социалистического киноискусства.

Прага

Почта редакции

Чтобы не было «белых пятен»...

Рубрика «Зарубежный фильм на нашем экране», в последние месяцы регулярно появляющаяся в «Искусстве кино», продолжает привлекать заинтересованное внимание читателей журнала. Более двух лет назад (см. «ИК», 1981, № 5) мы напечатали письмо преподавателя МФТИ А. Павельева «Смотрю с недоумением...», в котором ставился вопрос о низком качестве некоторых картин зарубежного производства, приобретенных для отечественного проката. После полученных многочисленных читательских откликов на эту публикацию была напечатана редакционная статья (см. «ИК», 1982, № 7), в которой обстоятельно рассматривался комплекс проблем, касающихся ознакомления советских зрителей с произведениями мирового киноискусства и принципов формирования зарубежной части репертуара наших кинотеатров.

С тех пор прошло почти полтора года, но волны, поднятые нашей заочной дискуссией, не утихли, о чем свидетельствует редакционная почта. Очевидно, вопросы, затронутые в упоминавшихся выше публикациях, еще далеко не исчерпаны, не сняты жизнью с повестки дня. Более того, их актуальность возрастает в свете задач повышения идейно-воспитательной роли искусства в нашем обществе, поставленных партией.

Именно поэтому нам и показалось по-своему приметным одно из писем, недавно полученных редакцией. Его прислал горный инженер из Черногорска Красноярского края В. Н. Вахтин. Редакция сочла целесообразным напечатать письмо В. Н. Вахтина, адресованное главному редактору «Искусства кино» (сохранив в неприкосновенности стиль, орфографию и пунктуацию автора), а ответить на него мы попросили кинокритика Андрея Плахова.

Добрый день т. Медведев А. Н.

В вашем журнале № 5, за 1981 г. демагог КТН Павельев в минуты затмения написал свою мрачную статью на фильм «Тайна Бургундского двора».

Я дал свой возмущенный ответ в редакцию журнала, что таким провакационным письмам на шедевры западного киноискусства не место в таком солидном журнале как «Искусство кино».

Но вот журнал № 7 за 1982 г., где в редакционной статье «Зарубежный фильм на наших экранах» защищается письмо этого КТНа и других кинозрителей, которые в желании попасть на страницы журнала поносят замечательные фильмы: «Кто есть кто», «Чудовище», «Жандарм женится», «4 мушкетера», «Не упускай из вида», «Горбун», «6000 км. страха» и ряд других не менее прекрасных фильмов. Причем мнение этих горе-критиков выдается как за передовое, как мнение истинных знатоков кино, а тех же, кто хвалит эти фильмы (конечно же их по в а ш и м данным меньшинство — но в кинотеатрах-то их миллионы!!) вы выставляете как недорослей, не взыскательных, неинтеллигентных.

Все это не так!

В своем знании фильмов я дам фору любому вашему, с позволения сказать, грамотному зрителю. И докажу, что они профаны в киноискусстве, что пишут заведомо нужное вам мнение, чтобы увидеть хоть петитом напечатанное свое фамилие в столичном журнале. Критикуют, а сами с удовольствием ходят на все зарубежные фильмы — иначе как бы они знали их содержание?

Я никогда не ходил на такие поделки как «Спасатель», «Брелок с секретом», «Душа», «Женщины шутят всерьез» и подобные им — пустая трата времени, а жизнь так коротка. Меня обеспокоила в этой вашей статье фраза, что «ее выводы (статьи) окажутся полезными для успешного решения обсуждавшихся проблем». Каких проблем — ясно. Значит опять поход с огнем и мечом против западных кинофильмов? Значит опять массовый зритель будет сидеть на голодном пайке

или вынуждсн смотреть опусы типа: «Остановился поезд», «Валентина», «Из жизни отдыхающих», «Не хочу быть взрослым...» Фильмы-однодневки! Я уверен: этого не случится.

Бр. Васильевых нет, И. Пырьева нет, Г. В. Александров не снимает. Значит планы (финансовые) к/театров будут шататься пока не вылетят в трубу. Кассы их будут пусты.

Думаю, что во В/О «Совэкспортфильм» находятся люди реально смотрящие на жизнь и по-прежнему будут приобретать фильмы зап. стран, подобные тем которые с удовольствием смотрит многомиллионный кинозритель. Во всяком случае это будет справедливый компромис.

С уважением
Вахтин В. Н. 52 г.
горный инженер

Уважаемый тов. Вахтин!

В первых же строках своего письма Вы ополчаетесь на А. Павельева, называя его «демагогом» и полагая, что он обратился в редакцию «в минуты затмения». В самом деле, в какие другие минуты можно было написать «мрачную статью», которая ставит под сомнение достоинства фильма «Тайна Бургундского двора»!

Рискую вызвать новый взрыв Вашего неудовольствия, но «шедевром западного киноискусства» признать эту картину не могу. Равно как и «замечательные», по Вашей оценке, фильмы «Чудовище», «Кто есть кто», «Горбун», «Жандарм женится», «Не упускай из виду», «6000 км страха»...

Тот пыл, с каким Вы отстаиваете собственную точку зрения (полагая, что при этом защищаете и интересы «многомиллионного зрителя»), можно принять за свидетельство Вашей любви к кинематографу. А это, право же, порой гораздо важнее, чем ученые степени. Стало быть, то обстоятельство, что А. Павельев — кандидат технических наук, а Ваш покорный слуга — кандидат искусствоведения, еще ничего не решает. Я отнюдь не намерен причислять Вас и Ваших единомышленников к «недорослям, не взыскательным, неинтеллигентным». Не смею с порога отвергать и Вашу уверенность в том, что (цитирую письмо) «в своем знании фильмов» Вы дадите «фору любому... с позволения сказать, грамотному зрителю». Дайте нам эту фору, товарищ Вахтин!

И Вы даете... вслед за перечнем «шедевров» список «поделок», «фильмов-однодневок». В него — на равных правах — вошли: «Спасатель» и «Душа», «Остановился поезд» и «Брелок с секретом», «Валентина» и «Женщины шутят всерьез»!.. Собрание куда как пестрое. Ведь, пожалуй, единственное, что объединяет перечисленные ленты, — их отечественное происхождение. Во всем остальном они различны. И по характеру творческого замысла, и по степени успеха его художественной реализации, и в жанровом отношении, и по особенностям зрелищности, наконец. Что же побудило Вас столь просто и легко объединить их? Разгадка этого странного отбора заключена в одной фразе из Вашего письма, гласящей: «Я никогда не ходил на такие поделки...» И тем не менее заранее уверены в их недоброкачественности! Почему же Вы осуждаете тех зрителей, которые «критикуют, а сами с удовольствием ходят на все зарубежные фильмы — иначе как бы они знали их содержание?» Между тем «знать» — непременная предпосылка для того, чтобы критиковать или одобрять. Разве не так — по логике?

Согласен с Вами: неискренность, желание во что бы то ни стало «показать образованность» в общении с искусством — черта малопривлекательная. Она сродни эстетскому снобизму, когда достойной внимания и не подлежащей критике объявляется субъективно подобранная группа художественных произведений, «недоступных массе». Однако в Ваших рассуждениях присутствует своего рода «снобизм наоборот»: Вы настаиваете, требуете, чтобы буквально все (и зрители, и редакция теоретического журнала по кино, и люди, ответственные за зарубежный прокат в стране) безоговорочно признали «первосортность» фильмов, отвечающих Вашему

вкусу, Вашим пристрастиям, которые, как Вы полагаете, разделяют миллионы.

Более того, выступления, подобные статье А. Павельева, Вы считаете провокационными, угрожающими интересам того самого многомиллионного зрителя, от лица которого, как это следует из Вашего письма, Вы обращаетесь в журнал. А попытки редакции журнала «Искусство кино» объективно сопоставить различные зрительские мнения по поводу зарубежных фильмов, демонстрирующихся в наших кинотеатрах, помогая тем самым улучшить положение с их прокатом в стране, Вы воспринимаете как крестовый поход против картин иностранного производства на наших экранах вообще.

Убежден, что никто из постоянных читателей «Искусства кино» не может упрекнуть этот журнал в невнимании к широкому кругу разнообразных явлений, характеризующих мировой кинопроцесс сегодня. Нет оснований упрекать это издание и в забвении интересов массового зрителя. Только за первые шесть месяцев нынешнего года в рубрике «Зарубежный фильм на нашем экране» напечатаны рецензии на добрый десяток зарубежных лент, включая сюда и фильмы, пользовавшиеся большим зрительским успехом в нашей стране. Оценивались они, естественно, по-разному. Но даже в тех случаях, когда речь шла о произведениях скромных художественных достоинств и не слишком глубоких по мысли, на страницах журнала никогда и никого не звали в «поход с огнем и мечом против западных кинофильмов» (слова из Вашего письма). Право же, Вы тревожитесь понапрасну: и в дальнейшем не позовут. А лентам западноевропейского производства, картинам, снятым кинематографистами США, Латинской Америки, Индии, Японии, продукции молодых кинематографий стран Азии и Африки по-прежнему будет принадлежать заметное место в программах, которые предлагает зрителю наш прокат. И если Вы внимательно следите за афишами кинотеатров (а Ваше письмо позволяет предположить, что это так), Вы не могли не заметить следующего: кроме «шедевров», ревностно взятых Вами под защиту (стоят ли они того — об этом ниже), в отечественный прокат за последние годы были выпущены такие значительные произведения мирового кино, как «Амаркорд» и «Репетиция оркестра» Феллини, «Тень воина» Куросавы, «Осенняя соната» Бергмана, «Мой американский дядюшка» Рене, «Невинный» Висконти, «Христос остановился в Эболи» Рози, «Замужество Марии Браун» Фассбиндера, «30000!» («Хор») и «Парашурам» Сена, «Шахматисты» Рея и ряд других.

Далее хочется обратить Ваше внимание на то, что категория «зарубежный фильм на нашем экране» существенно шире, чем Вам представляется, и было бы неверно (с точки зрения зрительских интересов — тоже) ограничивать ее кругом картин, обозначенным в Вашем письме. «Тайна Бургундского двора», «Чудовище», «Кто есть кто» и иже с ними — лишь часть нашего зарубежного кинорепертуара, причем, смею полагать, не самая главная и не самая лучшая. Вы, конечно, можете со мной не согласиться — это Ваше право, но все же примите к сведению, что подобную точку зрения разделяют и многие зрители, о чем свидетельствуют письма в «Искусство кино», с которыми меня познакомили в редакции. Можно было бы привести достаточно веские аргументы в пользу такого мнения (они и приводились неоднократно — не только на страницах «Искусства кино», но в материалах, опубликованных другими изданиями). Однако в любом случае было бы неправильно, если бы наш прокат и другие организации, ответственные за формирование и обеспечение зарубежного репертуара кинотеатров, ориентировались исключительно на развлекательные ленты, на приключенческие картины, мелодрамы и детективы (фильмы иного качества и других жанров в приведенном Вами перечне, увы, отсутствуют). Да, эти фильмы действительно идут на наших экранах, занимая определенную долю его пространства, но не только и не столько в силу названных Вами причин.

Дело в том, что для проката в нашей стране приобретаются многие и очень разные ленты. Сюда входит и продукция развитых в кинематографическом отношении стран, и

фильмы, появляющиеся в кинематографиях, находящихся на этапе становления. Такой подход полностью согласуется с общим курсом, которого придерживается наша страна в области культурного обмена. Вы уповаете на «реализм» работников «Совэкспортфильма», которые, как Вы надеетесь, по-прежнему будут приобретать для нашего проката фильмы, пользующиеся массовым успехом, — и снова упрощаете. «Совэкспортфильм» и другие организации, от которых зависит уровень зарубежного проката в стране, отнюдь не столь сильно, как Вы себе это представляете, озабочены тем, чтобы любым способом заманить зрителя в кинотеатр. Разумеется, кинофикация и кинопрокат должны функционировать рентабельно. Однако во главу угла их деятельности поставлены не коммерческие, а идейно-воспитательные и пропагандистские задачи, удовлетворение культурных потребностей советских людей и повышение их эстетических запросов, вкуса. И сотрудники «Совэкспортфильма», выполняя сложную работу, порой — в условиях не вполне благоприятных для их деятельности, имеют в виду прежде всего именно эти цели.

Другой вопрос, что достижению их могут мешать объективные трудности. В частности, неблагополучное состояние той или иной национальной кинематографии. Таковым на сегодняшний день можно, думается, считать положение, сложившееся в ряде западных стран, где отдельные серьезные произведения буквально тонут в мутном потоке второсортной и третьесортной рыночной продукции, а социальные мотивы, правда жизни и достоверность психологического анализа вытесняются с экрана головокружительной романтикой гангстерских и полицейских страстей, грубым, подчас и вовсе уж скабрезным юмором, пышной, но лишенной всякого смысла зрелищностью костюмных псевдоисторических постановок, поэтизацией нравов «потребительского общества» и пр. Короче говоря, из того, что нам предлагают за рубежом, зачастую не так уж легко бывает выбрать фильм, по-настоящему добротный, отвечающий критериям хорошего вкуса и воспитательному (а не только развлекательному) предназначению экрана. Однако традиции культурного обмена с той или иной страной, связи с той или иной кинематографией складываются и налаживаются не вдруг, и было бы неосмотрительно и недальновидно не продолжать и не поддерживать их — даже тогда, когда для этого существуют лишь минимальные предпосылки. Хочется еще раз напомнить Вам, тов. Вахтин, и всем читателям журнала, что СССР осуществляет регулярный кинообмен более чем с восемьюдесятью странами мира, причем в последнее время активность в данной области возрастает. Об этом свидетельствуют, в частности, итоги работы кинорынка XIII Московского фестиваля, который привлек 256 представителей из 76 зарубежных стран — почти вдвое больше, чем на предыдущем, XII МКФ в Москве.

Так что, уважаемый тов. Вахтин, речь вовсе не идет, как Вам показалось из хода дискуссии на страницах «Искусства кино», об ущемлении прав наших зрителей на знакомство с зарубежным кинематографом.

В то же время положение с демонстрацией картин западного производства в целом еще нельзя признать удовлетворительным, что вызывает обоснованную озабоченность зрительской общественности, кинокритики, государственных организаций, координирующих репертуарную политику проката. В этой связи Ваше письмо огорчает меня прежде всего потому, что Вы в нем — с редким упорством и безапелляционностью — пытаетесь навязать с в о й вкус и с в о е понимание задач зарубежного проката, защищая те самые фильмы, которые никак уж не отнесешь к шедеврам мирового кино. И которые, о чем свидетельствует практика некоторых местных органов кинофикации и кинопроката, как раз и затрудняют встречу широкой зрительской аудитории с подлинными достижениями киноискусства, поскольку иногда пользуются в кинотеатрах «режимом наибольшего благоприятствования». А ведь такие фильмы нередко затушевывают содержание острых идейных вопросов современности, их бездумная развлекательность далеко не столь безобидна, как это может порой показаться; «галантерейный кинематограф» из Франции, ФРГ, США, АРЕ часто создает

видимость беспроблемного существования, исподволь внедряя в сознание зрителей миф о «безоблачной действительности» западного мира.

Понятно, что с таким кинематографом прокатчикам работать проще, чем с фильмами глубокими, сложными, в известной мере спорными, но побуждающими к серьезным размышлениям и рассчитанными на активность сидящих в зале. И не случайно в редакции разных органов печати, в редакцию «Искусства кино» тоже, поступают сигналы от зрителей, подтверждающие, что поле экрана все еще отдается преимущественно кассовым «боевикам», а не работам крупных мастеров.

Однако нельзя сказать, что время идет, а в прокате зарубежных фильмов ничего не меняется. Так, прав, на мой взгляд, постоянный читатель журнала «Искусство кино» К. Чекалов, написавший в своем письме в редакцию, что с момента публикации в «ИК» материала «Зарубежный фильм на наших экранах» «положение дел с прокатом зарубежных картин заметно улучшилось, главным образом благодаря работе системы «клубных» кинотеатров». Добавлю, что, по моим наблюдениям, отбор фильмов производства капиталистических стран стал у нас более строгим, что в зарубежном репертуаре кинотеатров чаще появляются теперь заметные кинопроизведения передовых художников Запада, реалистически отображающие буржуазную действительность, затрагивающие ее актуальные проблемы и острые противоречия.

Отвечая на Ваше письмо, хочется воспользоваться предоставленной мне возможностью и обратиться не только к тем, кто определяет репертуар нашего проката, но и к зрителям, которые искренне любят искусство «десятой музы». Ваша любовь к кино окажется несравненно более благодарной, если вы откроете на карте кинематографа целые материки, которыми до сих пор, возможно, пренебрегали.

Эти слова я адресую и лично Вам, тов. Вахтин. Например, картина «Остановился поезд», о которой Вы столь неуважительно отозвались, сделана по другим законам, чем любимые Вами лихие боевики и захватывающие детективы. Но, дав себе труд вдуматься в суть вопросов, волнующих ее авторов, сделав над собой определенное усилие, Вы, хочу надеяться, почувствуете совсем другого рода напряжение и не менее захватывающий интерес. Увлекательность и художественная правда здесь не спорят — они идут от проблем и противоречий самой жизни. Разве Вам это не интересно?

То же самое можно сказать и о многих выдающихся произведениях зарубежного кино. Возможности знакомства с ними, повторяю, не столь уж ограничены, даже при существующих издержках прокатной политики. Что же касается фильмов менее значительных, то далеко не каждый из них заслуживает резкой отповеди: не стоит уподобляться одному столичному критику, готовому охаивать любую ленту, если в ней есть элемент развлекательности. И отказать ей в праве появиться на наших экранах. Это уже другая крайность — и, как всякая крайность, она плохо согласуется со здравым смыслом...

А чтобы не впадать в крайности, надо больше знать и больше видеть. В расчете на зрителей, которые стремятся к глубокому и разностороннему знакомству с любимым ими искусством, сейчас расширяется сеть «клубного» проката. В крупных городах регулярно проводятся недели зарубежных кинематографий. Широкую панораму мирового кино представляют программы Московского и Ташкентского фестивалей. Во все концы страны выезжают квалифицированные лекторы Всесоюзного бюро пропаганды киноискусства, иллюстрирующие свои выступления кинофрагментами и фильмами. Ориентироваться в море кинорепертуара помогает разнообразная киноведческая литература, наши массовые периодические издания.

Итак, возможности ликвидировать «белые пятна» и открыть для себя мир кино во всем его богатстве и многообразии у наших зрителей имеются. Реальные возможности... Дело, как говорится, за желанием.

Всего Вам наилучшего.

Андрей Плахов

Александр Трошин

Идентификация женщины

«С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ, МЭРИЛИН!» (Boldog szuletesnapot, Marilyn!»). Авторы сценария Миклош Вамош и Режё Сёрень. Режиссер Режё Сёрень. Оператор Тамаш Андор. Композитор Зденко Тамашши. Производство студии «Объектив» (Венгрия).

Не напутано ли в афишах? Фильм действительно венгерский? Тогда почему в названии имя «Мэрилин» — синоним успеха и пароль трагедии? Каким ветром занесло его сюда с голливудского меридиана? Что должно обозначить обольстительное и горькое это имя в венгерском сюжете?

А вот что: иллюзию, декорацию, грим, заимствованный образ, за которым прячутся душевный разлад, разлом, банкротство, неспособность заплатить практически ни по одному из «счетов» реальной жизни. Если правда, что люди не только актеры, но и авторы своей собственной драмы, то здесь уже как бы и не авторство, скорее плагиат. А как еще это назвать, если со своей драмой человек играет в прятки, вникнуть в ее смыслы боится, исправить ошибки в ней не берется. Зато с готовностью примеривает на себя роль в чужой драме (чужая романтизирована экраном и молвой).

Символично, что героиню фильма «С днем рождения, Мэрилин!», актрису, мы впервые встречаем в тонстудии: дублируют на венгерский язык одну из картин с Мэрилин Монро. Дублерша бьется до слез, чтобы найти верную интонацию. И не находит. И дает волю истерике. И не может продолжать работу. Это заявка на характер и ключ к драме, уже не чужой — кровной. Героиня фильма — не Мэрилин Монро, она только подкладывает свой голос под экранное самовыражение «звезды»...

Исходная теза в дальнейшем обретает более широкий смысл. Мы видим, что дублирование — не только род заработка для героини фильма, это и формула ее существования. Она и в жизни надсадно стилизует себя под Мэрилин, будто присвоенный образ может от чего-то ее защитить, что-то оправдать. (В глазах окружающих? В собственных глазах?)

Идентификация — только ложная, иллюзорная. Тривиальная, обыкновенная, «безóбразная», если можно так ее назвать. Горьковская Настя мнила себя — по бедности духа, по отчаянию — безутешной возлюбленной какого-то там Рауля или Гастона, и слезы всамделишные лила, хотя собственная-то ее драма, драма обитательницы ночлежки, совсем ведь не «про любовь». Ну, а уж коли отыщется сходство, хоть маленькое, во внешности ли, в повороте судьбы, с образом, занявшим ум и сердце, тут уж прямо хоть имя свое меняй. Во всяком случае, принимай готовый сценарий жизни. Сколько и вправду принимало! Век литературы плодил «уездных Гамлетов» и «уездных Вертеров». Не

«С днем рождения, Мэрилин!», режиссер Режё Сёрень

удивительно, что в век кино и прессы объявляются «уездные Мэрилин Монро».

«Да, это всемирное явление». Но!.. Те, кто ищут самовыражения и спасения в модной маске, «не понимают одного: Мэрилин — это Мэрилин, а они — это они».

Взятые в кавычки фразы — из фильма. Они принадлежат старому (недавно умершему) американскому режиссеру Джону Хьюстону, у которого когда-то снималась еще неопытная, никому не известная Мэрилин Монро. Когда он был в Будапеште, у него взяли интервью, теперь оно стало прологом фильма. О подлинной Мэрилин он говорит: «Она родилась актрисой. Ей достаточно было заглянуть в себя. В самой себе она могла найти то, что должна была изображать на экране». Тоже идентификация. Но эта — истинная!

«С днем рождения, Мэрилин!» — про ту, которая копировала ее, убегая в жалкий спектакль от вопросов, заданных собственной драмой.

Сюжет этот не специфически венгерский. С явлением, о котором речь, можно встретиться на любом меридиане. В венгерском варианте он выглядит так.

Живет на свете Мари Сабо, актриса, ей сорок лет. Кстати, что-то зачастил кинематограф, да и не только он, на юбилеи сорокалетних... Признали, что ли, в их возрастных исканиях, возрастной маете нынешние общечеловеческие искания? Я только спрашиваю...

Итак, Мари Сабо. Сорок лет, а какое неустроенное существование! Неустроенное и внешне, и внутренне. Играет в каком-то провинциальном театре, но, по обмолвкам, по бегло введенным деталям понимаешь, что получить ей свою долю удачи здесь не так легко. Выигрышные роли достаются очередным пассиям главрежа. А Мари Сабо пассия списанная. Конечно, она может закатить сцену вероломному любовнику (и закатывает). Но толку-то что? Все равно, как говорится, «посторонись-подвинься». Приходит, правда, телеграмма с киностудии: зовут на пробы, ей «светит» главная роль. Может, это поворот в ее нескладной жизни? Она кидает в чемодан тряпки и — в Будапешт. А в поезде, в туалете, взглянув на себя в замызганное зеркало, клянется: «Все! Не пью, не курю, никаких мужчин. Буду жить, как все порядочные люди». Получится? Не очень.

Будапешт встречает ее холодно. Он требователен к ней и выставляет давние счета. Один из ее бывших мужей (Мари была замужем не раз...) уговаривает Мари вернуться к нему. Хотя бы во имя их сына, которого в свое время, ввиду беспорядочной и неустроенной жизни, Мари не отдали. Но ее лицо грустнеет, она уходит: приходила ведь только попросить денег. Отношения с матерью вообще странные: та не пустила дочь даже на порог. Так и таскается Мари почти всю картину по Будапешту с большим чемоданом в поисках пристанища и денег.

Странное дело. Одинока, бесприютна, все ее упрекают, поворачиваются к ней спиной, она в отместку (или в защиту?) натужно бравирует, держится на вызывающих ужимках и изрядных дозах алкоголя, а то пускается в истерику. Короче, глубоко уязвима, мучается. И мы это видим. Но что-то мешает нам взять ее сторону. Может, шокирующей бравады в Мари немного больше, чем нужно для защиты? Может, от бесконечных спектаклей «уездной Мэрилин» и у нас уже оскомина? Или родилось сомнение: не больше ли она должна окружающим, чем они должны ей? Хотя и их долги очевидны. Мари унижают, ранят насмешкой, перед ней разыгрывают двусмысленную пьесу с привкусом эротики (этакая рафинированная издевка!) — с тем чтобы в финале выставить ее чемодан на лестницу. И все-таки... Все-таки свою драму написала, что ни говорите, она сама. Только боится себе в этом признаться.

В фильме перед нами как бы идут параллельно две пленки. Одна, цветная, фиксирует будапештские скитания Мари. Под стать ее усилию подтянуть себя (свои манеры, свои разочарования) до эффектного образца, под стать ее способности менять регистры самовыражения — стилевая эклектика этой пленки, где сочетаются сочный бытовой реализм и пассажи мюзикла, щемящие ноты и канкан. Да еще эта живописная пластика... Не будь рядом второй, монохромной, вирированной пленки, снятой большими кусками, с невыверенным световым рисунком (в духе черновых проб или репортажной

камеры), мы не придали бы особого значения цвету первой. Но в данном случае у цвета вполне определенная семантика. Он — тот же грим, та же губная помада, тот же глянцевый самообман. Как и меланхолично-жеманная песенка на кассете, с которой весь фильм не расстается героиня, цвет «зализывает», закрашивает неутешительную реальность ее подлинной драмы.

Вторая пленка — снятый наподобие телевизионного интервью разговор Мари Сабо с режиссером в студийном павильоне. Это даже не разговор. Это исповедь или что-то вроде психоаналитического сеанса. Исповедник за кадром, мы видим только героиню — длинные крупные планы усталого лица. После утомительной репетиции, где она была так беспомощна, так нелепа, так механически повторяла за хореографом и так приходила в отчаяние, ее усадили перед камерой, то бишь перед режиссером, и сняли наклеенные ресницы. Совсем другое лицо...

У великого мима Марселя Марсо был когда-то в программе такой этюд. Бип (постоянный его образ) лепил маски и примерял их. Нацепит трагическую — и неподвижное лицо приходит в противоречие с вольными движениями тела. Наденет другую, посмотрится в зеркало и ищет под нее жесты. Но у невинной игры неожиданный поворот: очередная маска не снимается. Все усилия тщетны. Казалось, так ему отныне и жить с глупо хохочущей физиономией. Нет, с этим он не примирится, во что бы то ни стало он сдерет, искромсает, затопчет эту чудовищную издевку судьбы, продолжающую хохотать над его трагическим отчаянием. Наконец, нечеловеческими усилиями он сдирает с себя едва не приросшую к нему глупую маску — нам открывается страшно вымотанное и печальное лицо.

Очень похожая драматургия в фильме «С днем рождения, Мэрилин!». С той лишь разницей, что не забавы ради, а, как она сама говорит, «для защиты» носит маску героиня.

Но вот маски нет — есть печальная и усталая Мари Сабо, ее реальная жизнь. Сюжет, быть может, куда богаче, чем тот, в котором ей предстояло танцевать. Разглядев в ней человечески (и социологически!) интересный материал, режиссер-инкогнито неожиданно заявляет: «Я, наверно, откажусь от этого мюзикла. Фильм о вас не выходит у меня из головы. Фильм о Мари Сабо».

Каприз? Много больше. Тут обнаружилась известная эстетическая программа. И не Режё Сёреня, постановщика «С днем рождения, Мэрилин!», а целого направления, реально существующего сегодня в венгерском кино. Приверженцы социологии и документализма как метода, под громкие манифесты пришедшие во второй половине 70-х годов в венгерское кинопроизводство, объявили недоверие вымыслу, традиционной игре, довели в своих опытах до предела старую формулу «изображение жизни в формах самой жизни». Их настойчивый интерес к проблемным сторонам действительности и добытое их обостренным вкусом к незагримированной натуре новое качество достоверности уже никому кругом не дают покоя. Режё Сёрень не из их легиона, но, как многие другие режиссеры в сегодняшнем венгерском кино, на них то и дело оглядывается.

Здесь не место оценивать опыты апологетов «эстетики действительности», тем более что они разные. Нам важно другое: в картине «С днем рождения, Мэрилин!» венгерское кино, его влиятельное направление, «посмотрелось в зеркало»...

Ну, а главный вопрос, вопрос Мари Сабо, вопрос истинной идентификации человека? Он поставлен прямо. Но лишь поставлен.

... В финале героине фильма преподносят — ко дню рождения! — маленький сюрприз. Показывают старую пленку: на экране совсем еще юное лицо живет под высокую музыку в гармонии с солнечным миром. Это кадры из давней короткометражки, которую поставил тогда еще только начинавший Иштван Сабо, нынешняя венгерская знаменитость, а снялась в ней Цецилия Эстергайош — это ее дебют в кино. Они понадобились теперь Режё Сёреню, чтобы устроить встречу своей героини, потерявшей себя, со своим прошлым. Чтобы состоялась истинная ее идентификация.

Для Цецилии Эстергайош «С днем рождения, Мэрилин!» в своем роде бенефис. Фильм придуман для нее и «под нее». Она и раньше снима-

лась — и у Режё Сёреня, в его картине «С Новым годом!», в грустной комедии, где компания друзей накануне новогоднего праздника слоняется по городу, перебрасывается шутками, а тем временем разыгрываются невидимые миру драмы. Хорошенькая Ева (Цецилия Эстергайош) — героиня одной такой драмы, истинно чеховской, по моему ощущению. Еве безумно скучно в благоустроенной квартире с занятым только собою мужем. Вот она и принялась в новогоднюю ночь, изрядно захмелев, бунтовать на свой лад. Заполучив на несколько минут эстраду и микрофон, она вложила в гротескно-бравирующее танцевальное и вокальное соло всю меру отчаяния, какая в ней накопилась. А некоторое время спустя, после торопливой супружеской измены, она снова кинется, как в омут, в толпу танцующих. Ее неукротимый темпераментный танец будет теперь одновременно и вызовом, и попыткой забыться...

Небольшая роль в фильме «С Новым годом!» принесла Цецилии Эстергайош в конце 70-х годов в Венгрии титул «лучшей актрисы года». Режё Сёрень решил повторить этот успех. «Я считаю ее выдающейся актрисой, талант которой нужно использовать», — объявил он, приступив к съемкам «Мэрилин».

Если быть объективным, то надо сказать, что в «Мэрилин» режиссер, по-моему, слишком буквально реализовал формулу «использовать талант». Кажется, ему показалось достаточным обозначить исходные данные драмы и связать их с психофизическими особенностями исполнительницы, чтобы фильм состоялся.

Цецилия Эстергайош сделала здесь все, что могла, и сделала с блеском, необычайно интересно и психологически точно импровизируя перед камерой смятенную, бравирующую, незащищенную и отчаянно защищающуюся душу героини. Она с виртуозностью продемонстрировала свою выразительную пластику (Эстергайош начинала в искусстве как балерина) и способность не «играть» драму — жить драмой, идти по краю пропасти и цепляться за любую иллюзию. Рассказ о стремлении провинциальной актрисы, неустроенной и неудачливой, походить во всем на Мэрилин Монро должен был прозвучать как выстрел по иллюзии: нельзя взять напрокат чью-то личность, как берут платье и манеры...

Картина изощренна по форме: тут и длинное интервью с американским кинорежиссером, и кадры из фильмов с Мэрилин Монро, и прихотливое чередование цветного изображения с монохромным, и элементы мюзикла, и оживающие фантазии героини, и, наконец, врезка из короткометражки двадцатилетней давности с участием Цецилии Эстергайош. Однако к концу фильма все это начинает выглядеть компенсацией недостающей глубины, изобретательной маскировкой драматургической статики. Сценарист и режиссер не заглянули в основания психологического феномена, схваченного объективом, а только расставили вокруг него вопросы (даже чисто сюжетные вопросы) — и ни на один не поискали ответа. Поэтому сколь ни выразительно актерское воплощение, «выстрел» оказался холостым.

Но все же будем справедливыми: заявка, спору нет, интересная, материал заключает в себе социально-значимые уроки и, конечно, несомненны богатые возможности Цецилии Эстергайош. Думается, не так уж мало для встречи зрителя с венгерским режиссером, чье имя впервые попало на наши афиши.

Ирина Мягкова

Портрет художника

«ПОСЛЕДНИЕ ЦВЕТЫ ХУДОЖНИКА» («Штефан Лукиан», «Stefan Luchian»). Авторы сценария Николае Мэрджиняну, Иосиф Нагиу. Режиссер Николае Мэрджиняну. Оператор Кэлин Гибу. Художники Николае Дрэган, Кэтэлина Якоб. Композитор Лучиан Мециану. Производство «Бухарест» (Румыния).

Что привлекает нас в жизнеописаниях великих людей? Ведь не случайно этот жанр так популярен и в литературе, и в театре, и в кинематографе. Привлекает многое и разное. Во-первых, желание расширить круг наших познаний об

«Последние цветы художника», режиссер Николае Мэрджиняну

уже известном и любимом. Сколько бы ни издавалось новых биографий Пушкина, их всегда будут раскупать и жадно выискивать все новые подробности, и восхищаться неожиданным углом зрения или ярко выраженной причастностью автора к судьбе своего героя. Сколько бы ни вглядывались мы в картины Ван Гога или вслушивались в музыку Моцарта, история жизни художника, композитора непременно скорректирует, обогатит, углубит наши представления о его творчестве. Во-вторых, притягательность жизнеописаний — в доверии к их подлинности, документальной или легендарной, подкрепленной реально существующим наследием героя повествования. И, наконец, жизнь выдающейся личности — это всегда концентрат нравственного, духовного, интеллектуального, гражданского опыта, необходимого грядущим поколениям.

В румынском кино собственно биографических фильмов снимают мало. Правда, легендарные исторические фигуры — Михай Храбрый, Буребиста, Децебал, Штефан Великий, Влад Цепеш, Александр Лэпушняну, Тудор Владимиреску — стали героями серии фильмов, призванных восславить «звездные моменты» истории страны, пики многовековой борьбы за независимость. Но, строго говоря, прямого отношения к биографическому фильму эта серия не имеет, поскольку герой здесь появляется уже готовым героем, чтобы сыграть предназначенную ему Историей роль. Существуют лишь две картины, которые можно назвать жизнеописаниями, причем обе музыкальные: «Чиприан Порумбеску» — о знаменитом композиторе и «Даркле» — о знаменитой певице. Так что фильм Николае Мэрджиняну «Штефан Лукиан» (в советском прокате — «Последние цветы художника») — своего рода «первая ласточка».

Жизнь художника Штефана Лукиана (1868—1916) сложилась трагически. Подобно французским импрессионистам, он восстал против академизма, отгороженного от жизни стенами выставочных салонов, и, следуя урокам своего учителя Николае Григореску, искал правду сюжета, правду цветового решения, близость к природе, к естественному движению, наполняя свои полотна воздухом и светом. Закономерно, что официальные круги его не принимали, и слава пришла к нему лишь в последние часы его жизни. Но личная трагедия Лукиана заключалась не только в этом: его, страстного певца

движения, судьба обрекла на неподвижность. Сложная и неизлечимая болезнь позвоночника привела к раннему параличу. Лукиан умер, не дожив и до пятидесяти лет...

Николае Мэрджиняну по профессии — оператор. «Штефан Лукиан» — его вторая режиссерская работа, а следующая картина Мэрджиняну, «Возвращение из ада», представляла Социалистическую Республику Румынию на последнем Московском кинофестивале. Видимо, именно талант оператора, который сродни таланту живописца, помог молодому режиссеру не только почувствовать своего героя, но и воссоздать процесс творчества, когда Штефан Лукиан прикосновением кисти организует в сюжет неудержимо несущийся поток жизни, как бы останавливая мгновения красоты, радости, покоя, беды, отчаяния.

Все, что когда-либо было написано Лукианом, присутствует в фильме — любимые им лица друзей и близких, его натурщики, цветы и предметы его натюрмортов, лошади на скачках, публика в парке, уголки его пейзажей, купание ребенка, союз младенческой и старческой рук, восставшие крестьяне... Важнейшее, основополагающее — рядом с мимолетным, как бы случайным. И несомненное достоинство фильма в том, как естественно и умело, точно и ненавязчиво расставлены эти вехи, итоговые точки — картины, в которых остается жить все, что уже было, произошло или промелькнуло.

Индивидуальность художника — вот проблема, которую не в последнюю очередь должен был решить Николае Мэрджиняну, приступая к фильму о Лукиане. Проще говоря, успех фильма во многом зависел от актера. Выбор оказался удачным.

Ион Карамитру — один и самых интеллигентных актеров румынского кино. И — самых артистичных, сколь ни парадоксально звучит этот эпитет применительно к актеру. Очевидно, не случайно именно ему десять лет назад режиссер Георге Витанидис отдал и роль Чиприана Порумбеску в картине об этом композиторе. Как не случайно и то, что в театре Ион Карамитру дебютировал в роли Михаила Эминеску в пьесе, посвященной великому поэту.

В интервью, опубликованном два года назад в журнале «Чинема», Ион Карамитру так говорил о своей работе: «Я сыграл множество ролей, самых различных в социальном и человеческом смысле, и всегда мечтал о том, чтобы дать фактам сценария глубокую психологическую нагрузку. Актер нередко должен приложить максимум усилий, чтобы сообщить своему персонажу драматизм, вплоть до того что он бывает вынужден менять диалог, который звучит фальшиво, менять ситуации, которые часто не мотивированы». Карамитру ратует прежде всего за «необщее выраженье лица» актера, за правду и психологизм как основу творчества. При этом он вовсе не претендует на то, чтобы перевоплотиться в Штефана Лукиана, продемонстрировать абсолютное сходство. Он стремится показать, как понимает своего персонажа, каким его видит. То есть, в сущности, создает его портрет, руководствуясь теми же принципами, которыми руководствуется и его герой — художник-портретист.

Образ, созданный Карамитру в картине Мэрджиняну, заставляет вспомнить и другие работы актера, на первый взгляд, ничего общего не имеющие со Штефаном Лукианом. Например, молодого священника из фильма Мирчи Верою «За мостом» (в советском прокате — «Роковая коляска»). ...На лугу, среди цветов, ночью священник совершает обряд венчания. Противозаконный, почти языческий. Он венчает католичку и протестанта, венчает не в церкви и против воли родителей, венчает с другим ту, которую любит сам. Тогда актер пронзительно сыграл доброту и мудрость: на алтарь любви к ближнему его герой кладет отречение от личного счастья. И это было уже эскизом к роли Штефана Лукиана.

Первое появление художника в фильме неожиданно. В полосатом спортивном трико конца прошлого века, на смешном велосипеде с разновеликими колесами мчится лидер велосипедной гонки. Не на треке, не на стадионе — в поле. Вольный воздух и движение — его стихия. Он молод, красив, заряжен радостью и здоровьем, кажется, он «рассчитан» на долгие годы любви и удачи. И жизнь вроде дает Штефану Лукиану и удачу, и любовь. Удачу — в виде выгодного заказа мэра-мецената, а любовь — в

лице его очаровательной дочери Чечилии. Роман их красив и живописен. Завтрак на траве. Дети и животные в венках. Скрипки и флейты. Дождь и стога сена. Неловкость прелестной Чечилии, ее очаровательное целомудрие. И вдруг страшный удар: отказ родителей Чечилии выдать ее замуж за непризнанного и небогатого художника. И одновременно первые признаки страшной болезни у Штефана.

Вот тут-то и вступает тема отречения от всего, что не есть служение главному призванию, искусству, борьбе с косностью и фальшью. Зная приговор — скорый и полный паралич,— художник сам отсекает все боковые побеги дерева своей жизни и всю жизненную силу, весь полученный прежде запас радости направляет в одно русло — и пишет, пишет... Даже тогда, когда уже не может двигаться и кисть ему туго прибинтовывают к руке. Пишет до последнего своего часа, вопреки физическим страданиям, вопреки грязной клевете и деляческим махинациям, сжимающим вокруг него свое кольцо. Пишет яркие, живые и радостные цветы — анемоны, гвоздики, хризантемы, розы...

«Что ты видишь за цветами, которые рисуешь?» — спросит его однажды критик и коллекционер Богдан-Питешть. Штефан не ответит ему, но мы, посмотрев фильм, сможем ответить на этот вопрос. Цветы для художника были символом полнокровной торжествующей жизни — свободной, прекрасной, естественной. Жизни, которой ему самому было отпущено меньше меры, но которую тем не менее он щедро и бескорыстно тратил — исключительно для пользы других. Потому и по сей день его цветы сохраняют живую силу, излучают особую жизненную энергию...

Композитор Джордже Энеску на открытии последней при жизни Лукиана выставки рассказывает притчу о человеке, который посадил соловья в клетку и, будучи недоволен тем, что соловей не поет, бросил его на съедение кошке. Увидев, как кошка терзает соловья, человек устыдился, но поздно: соловья не стало. Нужно ли разъяснять, что притча — метафора трагического существования художника в буржуазном мире. Авторы фильма не прощают этому миру ни Лукиана, ни Эминеску, ни Караджале. Из серии портретов филистеров всех мастей складывается в «Последних цветах художника» обобщенный портрет сытости и равнодушия. При этом надо отметить, что режиссер избегает характеристик прямолинейных и однозначных, не встает в позу, бросая обвинения, и не стремится к карикатуре.

Чечилия в исполнении известной румынской актрисы Марии Плоае также интересный и сложный персонаж. Героиня Плоае — не предательница. Она существо такое же естественное и полное радости, как и молодой Штефан. И столь же любящее. Актриса очень точно нашла облик своей героини — перед нами женский характер, заявивший о себе на рубеже веков: Чечилия активна, самостоятельна, презирает условности. Однако она все же не настолько самостоятельна, чтобы, ослушавшись родителей, связать свою жизнь с человеком, который на этом не настаивает и только молча страдает, узнав, что ее выдают за другого.

Они расстаются не по вине Чечилии, но несколько лет спустя, перед самой кончиной Штефана им суждено встретиться вновь. Она будет стоять в саду, возле собственного дома, нарядная, ухоженная, счастливая — рядом с маленькой дочерью и заботливым мужем. А он — живой труп — нищий, бездомный, мучительно проволочет мимо свое непослушное тело, и случайно взгляды их встретятся сквозь решетку. И тогда внезапно станет ясно, что такое чувство трагической вины и что такое социальные препоны.

И последнее о фильме. Он очень красив. Той тщательно выверенной, стилизованной красотой, которая призвана передать и атмосферу времени, и любовь потомков к замечательному художнику — Штефану Лукиану.

Синерама

Австрия

«Твое место в сумасшедшем доме, там из тебя сделают человека!» — восклицает мать подростка Маркуса Дорна, возмущенная его непослушанием; она звонит в полицию, и сына увозят в психиатрическую лечебницу...

Так начинается новый фильм режиссера Эрнста Йозефа Лаушера «Стойка на голове». Эта картина, пишет западногерманская газета «Зюддойче цайтунг», рассказывает о том, как совершенно здорового мальчишку родители за непослушание помещают в больницу, где в результате интенсивного «лечения» ему грозит участь заболеть всерьез.

...Вскоре Маркус регрессирует, теряет облик нормального человека. Мать начинает бить тревогу, но уже поздно: его лечат электрошоком, инъекциями, сильнодействующими успокоительными таблетками.

«Как один человек случайно не поплатился жизнью» — такой подзаголовок дали этой ленте ее создатели. Однако следует отметить, что тему фильма они выбрали отнюдь не случайно. В последнее время на Западе в ходу преступная практика, когда людей, преимущественно тех, кто выступает против устоев «свободного общества», помещают в психиатрические лечебницы, превращают в безвольные, апатичные существа. Несколько лет назад Эрнст Йозеф Лаушер и его коллега — автор сценария и продюсер Гетц Хагмюллер — задумали снять на эту тему документальный фильм. Однако власти, опасаясь, видимо, новых скандальных разоблачений, закрыли им доступ в клиники. Решив во что бы то ни стало показать зрителям, как средства современной медицины используются для подавления «возмутителей спокойствия», авторы обратились к методам игрового кино.

...В больнице Маркус Дорн знакомится с пожилой одинокой пациенткой Лидией. Дружба, взаимная поддержка этих беззащитных, попавших в беду людей — вот то единственно светлое, что дает им силы жить. «Мы не случайно ввели в картину Лидию, — сказал в интервью режиссер Лаушер. — Наше общество совершенно не заботится о престарелых гражданах, они лишены права на спокойную обеспеченную старость, они всеми отвергнуты и забыты».

Создатели картины открыто выступают против тех, кому явно по душе подобное насилие над личностью: они знакомят нас, например, с соседом Маркуса, который со злорадством наблюдает, как полицейские и санитары запихивают подростка в карету психиатрической клиники, или с полицейским чиновником, рассуждающим, что «всех этих длинноволосых... давно пора упрятать куда-нибудь подальше».

И все-таки, отмечают рецензенты, фильм проникнут верой в то, что в результате человеческая солидарность, искреннее участие способны помочь добру одержать верх над несправедливостью. Маркус вырывается из клиники: новый врач, узнав, что он без всяких оснований помещен сюда, добивается его выписки...

Н. Кукушкин

Италия

Под заголовком «Я чувствую себя бесконечно старым в этом циничном обществе» итальянский журнал «Огги» опубликовал интервью популярного актера Нино Манфреди корреспонденту Джанфранко Микали; актер делится впечатлениями о своей недавней работе в фильме «Спагетти хауз», о важных для него проблемах, затронутых в картине.

«Спагетти хауз», поставленный спустя десять лет после известной советскому зрителю картины «Хлеб и шоколад», продолжает начатую им тему. Из Швейцарии, где происходили события картины «Хлеб и шоколад», действие перенесено в Англию, но речь по-прежне-

му идет об эмигрантах и эмиграции.

Чувство безысходности, одиночества в чуждом им мире приносит героям фильма такие страдания, пишет Микали, что, когда они решаются на насилие, зритель скорее сочувствует им, нежели осуждает. Сюжет ленты основан на громком деле — похищении, совершенном в Лондоне, в итальянском ресторане «Спагетти хауз». Похитители — цветные иммигранты, заложники — тоже иммигранты, только из Италии; между преступниками и их жертвами устанавливается нечто вроде солидарности, возможной только среди людей, объединенных общей бедой и потерявших всякую надежду. Если присмотреться внимательнее, и те, и другие — жертвы, а палачи стоят по другую сторону баррикады.

— Персонажи «Спагетти хауз», — рассказывает Нино Манфреди, — взяты из жизни. Это был не налет и не похищение — это был акт величайшего отчаяния. Один из итальянских «заложников» до сих пор навещает «налетчиков» в тюрьме. Отчаяние порождает насилие. Террористов порождает само общество... Вина лежит на всех нас. Я тоже чувствую себя виновным, мы все виноваты.

Далее Манфреди рассказал корреспонденту журнала о своих родных, которые вынуждены были эмигрировать в Америку, о собственной жизни «неудобного серьезного актера», об Италии завтрашнего дня, «загипнотизированной телевидением».

Это мой третий фильм об эмиграции, говорит Манфреди. Третий, потому что «Кафе-экспресс» (о нем сообщалось в «Синераме») тоже затрагивал эту тему, словно продолжая разговор, начатый картиной «Хлеб и шоколад»: герой, намаявшись на чужбине, в конце концов возвращался на родину. Но какое будущее уготовила ему «милая Италия»?

Тема эмиграции является для меня глубоко личной. Своими работами в этих фильмах я как бы отдаю дань уважения, дань памяти моей матери. Она эмигрировала из Италии, будучи ребенком, последовав за своим отцом — моим дедушкой. Там она выучила английский — в школах «великой» Америки. Я говорю «великой» в ироническом смысле, я никогда не верил в американский миф.

Мама каталась на коньках, ездила на велосипеде, как это принято было в Соединенных Штатах — она пыталась ассимилироваться, но у нее ничего не вышло. На нее по-прежнему смотрели как на человека «низшего сорта», и она стыдилась этого. Но когда моя мать вернулась в Италию... она слишком отличалась от своего окружения, и вновь ей нужно было ассимилироваться.

Моя мать, мой дед... Но не только поэтому для меня важен кинематографический образ эмигранта. Многие мои родственники покоятся в чужой земле. Я первым в семье пустил корни на родине. Мой дед проработал в Америке двадцать пять лет, не видя солнечного света: по ночам он прокладывал железнодорожные рельсы, а днем работал в шахте. Возненавидев Америку, он вернулся домой. Эта страна лишила его старшего сына (он умер от самого обыкновенного аппендицита), опустошила, внутренне разрушила. Помню, я спросил однажды: «А какая она, Америка?» «Все мужчины — сказал дед, — там зовутся Джонами, все собаки — Догами» (от англ. «дог» — собака. — *Е. Л.*). Я сначала не понял, что он имел в виду. А он говорил об уравниловке, о стандартизации, полном отсутствии фантазии. Как сейчас и у нас, в Италии: мы обладаем удивительной способностью импортировать чужие недостатки...

Однажды я ездил в Америку, чтобы повидаться с кузинами. Они понимали меня, но отвечать могли только по-английски.

Нино Манфреди в фильме «Спагетти хауз», Италия (фото из журнала «Огги»

Там, в Америке, я все же немножко посмеялся над одним продюсером. Он пригласил меня к себе, показывал разные предметы — телефон, соковыжималку — и все спрашивал: «А у вас в Италии это есть?» Потом демонстрировал телевизор с дистанционным управлением, их у нас действительно тогда еще не было, все переключал программы. Я терпел-терпел, а потом и говорю: «Да это же устаревшая модель, мы управляем не только передачами, но и самим телевизором: он на колесиках и ездит по всей комнате». Он долго приставал ко мне, чтобы я прислал ему подобный «агрегат» из Италии: «Будем делать бизнес! Будем продавать!» С моей стороны прямо жестоко было признаться, что я разыграл его...

Почему я снимаюсь только в одном фильме в год? Мы переживаем период, когда продюсеры предпочитают грязные ленты. Мне тут предлагали невероятные деньги, чтобы я снимался в фильме с непристойными шуточками: «Если произнесешь их ты, публика это примет». Я предпочитаю зарабатывать меньше. Лучше я выступлю в рекламе и продержусь, но не буду участвовать в гнусностях. Однако и в рекламе я стараюсь быть разборчивым...

В заключение интервью Манфреди сказал: «В нашем обществе царят ужасное уравнивание, стандартизация, о которых говорил мой дедушка в отношении Америки. Все становится таким одинаковым. Возьмем, к примеру, передачи теленовостей. За пять минут вам рассказывают новости за две недели, и все — с одинаковым выражением. Бесстрастные телекомментаторы выстреливают в вас со скоростью пулемета смертями, вооруженными столкновениями, войнами. Все это перемешано с другими событиями, и кажется, что все это естественно и нормально, так и должно быть. Повинуясь подобной логике, какой-нибудь парнишка из предместья может выпить кофе в баре, потом обчистить старуху и спокойно отправиться купаться... Я чувствую себя бесконечно старым и начинаю задавать себе вопросы: куда мы идем? Каким обществом мы становимся?..»

Е. Лившиц

Куба

Известный кубинский режиссер Умберто Солас («Мануэла», «Люсия», «Кантата о Чили», «Сесилия») работает над фильмом «Амада». Сценарий (по мотивам незаконченного романа Мигеля де Карриона «Сфинкс») написал Нельсон Родригес, который будет в картине и сорежиссером. «В своем последнем романе Каррион обращается к анализу внутреннего мира женщины, ее психологии, которую писатель великолепно знает и чувствует, — сказал в беседе с автором этой заметки режиссер Солас. — Действие фильма происходит в первое десятилетие XX века, спустя несколько лет после освобождения Кубы от испанского колониализма. Это был очень сложный период нашей истории, ибо надежды на подлинное освобождение оказались тщетны. В основе сценария лежит любовная драма. Амада (Дейси Гранадос), замужняя женщина, воспитанная в буржуазной семье с консервативными взглядами, переживает кризис. Встреча с Марселем, анархистом по убеждениям, рождает надежду на перемены в ее судьбе. Однако вскоре Марсель понимает, что он не в состоянии спасти эту женщину и вынужден уйти от нее». «Мы хотим показать драму любви, которая является отражением социальных перемен в обществе, ибо именно общественные катаклизмы определяют поступки и судьбы людей», — добавил Нельсон Родригес.

Оказавшись на площадке в первый съемочный день и хорошо понимая творческое волнение людей, начавших свой марафон, рискую задать Соласу еще несколько вопросов. «Да, между «Амадой» и предыдущими фильмами несомненно существует внутренняя связь, — говорит режиссер. — В центре повествования находится женский образ, женская судьба. Но это не феминистский фильм. Женщина в буржуазном обществе является страдающей стороной. Исследуя ее жизнь, можно выявить противоречия несправедливой социальной системы, а через противоречивый характер героини — показать время, в которое она живет».

«Амада» — одна из шести кубинских картин, которые находятся сейчас на разных стадиях производства. Директор кинопроизводства Министерства культуры Кубы, режиссер Хорхе Фрага, оценивает нынешнюю творческую ситуацию в кубинском кинематографе как весьма благоприятную. Недавно режиссер Мануэль Октавио Гомес завершил работу над картиной «Сеньор президент». В основе фильма лежит известный роман лауреата Нобелевской премии Мигеля Анхеля Астуриаса, рассказывающий о диктаторе в одной из стран Латинской Америки. Время действия — 20-е годы нашего века. Картина снимается при участии кинематографий Франции и Никарагуа. Энрике Пинеда Барнет ставит фильм «Октябрь», рассказывающий о карибском кризисе 1962 года, который будет состоять из нескольких новелл. Авторы хотят показать, как личная жизнь человека сопрягается с политическими и общественными конфликтами эпохи. Большие надежды возлагаются на сатирическую комедию «Обмен»; это первый игровой фильм молодого, но уже известного документалиста Хуана Карлоса Табио. Картина «Лабиринт» Томаса Гутьерреса Алеа представляет собой своеобразный «фильм в фильме»...

Хорхе Фрага подчеркнул, что в кубинском кино выросло новое поколение режиссеров-документалистов; некоторые из них привлекаются к постановке и игровых картин.

Н. Суменов

США

Фильм Аарона Липштадта «Андроид» относится к жанру антиутопии — фантазии на темы будущего, представляемого в мрачных, подчас апокалиптических тонах. Классическим примером антиутопий на экране считается «Метрополис» немецкого режиссера Фрица Ланга, поставленный еще в 1926 году; фрагменты из фильма Ланга вошли в новую работу Липштадта.

...2036 год. Трое преступников — Мендес, убийца, Келлер, террорист, и Мэгги, «специалистка» в области промышленного шпионажа, — просят посадки на околоземную космическую станцию: полицейский транспортный корабль, который они угнали, терпит аварию. Обитателей станции всего двое — доктор Дэниел и его помощник андроид (то есть человекоподобный робот) по имени Макс, разрабатывающие секретный проект «Кассандра-1» по производству нового, усовершенствованного типа андроидов, предназначающихся для выполнения тяжелых промышленных работ. Их деятельность окружена строжайшей тайной, потому что создание таких роботов запрещено после недавнего крупного восстания андроидов. Появление пришельцев ставит под угрозу выполнение проекта — и Дэниел поначалу отказывается принять терпящих бедствие. Но Макс готов из любопытства приютить попавших в беду людей. Впрочем, вскоре и Дэниел меняет отношение к незваным гостям: ему приходит в голову удачная мысль использовать биоэлектрический потенциал Мэгги, чтобы вдохнуть жизнь в женщину-андроида (примерно так же безумный изобретатель в фильме Ланга создал свою зловещую Стальную деву «по модели» скромной и милой учительницы).

Максу известно, что, когда первый экземпляр, созданный по новому проекту, будет готов, сам он будет демонтирован; угроза гибели, а также возникшая у него симпатия к Мэгги укрепляют его желание улететь на Землю. Дабы доказать свою преданность девушке, Макс разрушает полицейский космический корабль, преследующий беглецов; растроганная Мэгги обещает Максу взять его с собой, когда их ракета будет готова к полету. Однако доброта Мэгги приходится не по душе ее спутникам. Влюбленный в Мэгги Мендес планирует взорвать станцию вместе с ее обитателями и отправиться на Землю вдвоем с девушкой...

Искра, сверкнувшая в тот момент, когда Мэгги нежно поцеловала Макса, оживляет Кассандру. Но разъяренный Мендес, видя, что иначе ему не сдобровать, в припадке ревности убивает Мэгги и Келлера. Дэниел вводит в искусственный мозг Макса программу по уничтожению Мендеса, но и сам гибнет от его руки — он, оказывается, тоже был андроидом. Кассандра корректирует программу Макса и убеж-

дает его лететь на Землю, чтобы присоединиться к своим собратьям, скрывающимся от гибели; под видом доктора Дэниела и его ассистентки, в сопровождении полицейских, все-таки попавших на станцию, они отправляются на Землю...

Сравнивая фильмы «Андроид» и «Метрополис», американская кинопечать отмечает преимущества ленты Ланга, которая несла сильный заряд социальной критики. В то же время, как пишет, например, английский журнал «Мансли филм буллетин», картина Липштадта «прекрасно написана, сыграна и, главное, поставлена».

Ученик и протеже «короля» голливудской индустрии развлечения Роджера Кормена, Липштадт отлично усвоил коммерческие уроки своего учителя, создав увлекательное, но оторванное от реальных жизненных проблем кинозрелище.

Н. Цыркун

Чехословакия

Имя режиссера Марии Поледняковой в последнее время стало известно миллионам зрителей, и не только в Чехословакии. Фильмы «Как вырвать зуб у кита» и «Якорь у перевоза» с большим успехом демонстрировались по телевидению многих стран, вызывая оживленные дискуссии на страницах печати, на зрительских обсуждениях. Это не удивительно, поскольку все они посвящены острым проблемам современной семьи.

Путь Марии Поледняковой в режиссуру был не совсем обычным. Закончив в 1971 году факультет драматургии Театральной академии, она работала редактором литературных программ на Чехословацком радио, написала несколько радиопьес, пробовала свои силы в короткометражном кино. Затем пришел первый успех в игровом кино — фильм «Как вырвать зуб у кита» был отмечен на фестивале телефильмов «Злата Прага» в 1978 году.

В нынешнем году состоялся дебют Марии Поледняковой в большом кино: на экраны Чехословакии вышел фильм «С тобой меня радует мир». Сюжет фильма несложен: как и в предыдущих картинах Поледняковой, он складывается из ряда забавных эпизодов, построен на остроумных диалогах, основанных на прекрасном знании психологии и возрастных проблем людей, успевших обзавестись семейством, но не забывших о беззаботной молодости. Герои картины — три подружившиеся семьи. Каждый год мужчины тесной компанией отправляются в живописные Бескидские горы кататься на лыжах, в то время как жены остаются дома с детьми. Конфликт возникает в тот самый момент, когда жены решают, что мужья должны взять детей с собой...

По отзывам критики, этот неприхотливый сюжет дал возможность режиссеру коснуться немаловажных этических проблем, волнующих современное чехословацкое общество.

«С тобой меня радует мир», режиссер Мария Поледнякова (фото из журнала «Кино»)

Г. Компаниченко

Аркадий Инин,
Даль Орлов

Богатырские страдания

Были-небылицы из жизни юноши Добрынина Ивана

Эта неправдоподобно достоверная история началась, как детектив.

Строгая девушка в строгом костюме, поблескивая строгими очками, быстро шла узкими, тускло освещенными проходами между стеллажами со множеством металлических ящичков. Стучали каблучки в такт походке.

Потом, перебивая друг друга, застучали клавиши печатного устройства вычислительной машины. Поползла лента с цифрами, точками.

Люди склонились над столами в полумраке небольшого зала. Бумаги перед ними были ярко высвечены направленным светом нескольких ламп.

Строгая девушка взяла ленту с шифром, нажала кнопку — из стеллажа выдвинулся стальной ящик. Пальцы девушки пробежали по ребрам лежавших в нем карточек. Потом она опять нажала кнопку, и этот ящик уехал, а выехал новый. Еще одна пробежка пальцев по карточкам, нажатие кнопки — на смену второму ящику выполз третий. Здесь девушка и нашла наконец то, что искала: карточку со старой газетной вырезкой.

Фотовспышка прорезала темноту. Раз, другой, третий. Теперь можно и прочитать, что написано на квадрате бумаги:

«Феномен природы. В деревне Малые богатыри в семье колхозного плотника родился удивительный мальчик. Рост новорожденного — 80 сантиметров, вес — 10 килограммов. Мать и ребенок, которого назвали Иваном, чувствуют себя хорошо. Здоровья и счастья тебе, маленький богатырь!»

И пошли титры. Но теперь гнетущую детективную атмосферу сменила прекрасная и тихая русская природа. Атмосфера чистая, небо голубое, облака белые.

Пассажирский поезд притормозил у полустанка с названием Малые богатыри. Из вагона выпрыгнул человек с толстым портфелем — уже в летах, поразительно широкоплечий, почти квадратный, и седой.

Поезд двинулся дальше, а человек огляделся и пошел от станции через поля к виднеющемуся на пригорке селению. Миновав по опушке рощу, он вступил на грунтовый тракт, у обочины которого красовался щит: «Колхоз «Красный богатырь». Гость осмыслил надпись, улыбнулся удовлетворенно и двинулся далее.

Шли титры. Шел человек по селу. Улыбался встречным, о чем-то их спрашивал, они указывали дорогу. У нового деревянного дома он остановился, тронул калитку.

На этом закончились титры, и приезжий сказал:

— Добрынины здесь живут?

— Здесь Добрынины!

Отвечали трое мужчин, в виде живой пирамиды стоящие на плечах друг у друга. Нижним был могучий, лысый и усатый, лет пятидесяти, на нем — крепыш лет тридцати, а на крепыше — парень лет двадцати пяти, полегче остальных, но тоже — крепыш.

— Мать, антенну подай! — скомандовал он.

На крыльцо выскочила женщина с телевизионной антенной в руках. Была она маленькая, худенькая и ловкая. Крикнула: «Держи!» — и метнула стальные усы в руки верхнему сынишке. Оглянулась, увидела гостя и пояснила:

— Новый дом — новый телевизор. Цветной «Рубин»!

— А отчего без лестницы? — поинтересовался гость, кивнув на пирамиду.

— Какая же лестница бугаев моих выдержит! — объяснила женщина не без гордости.— А вы кто будете? По делам? Иль на отдых? А-а, видно, по делам — с портфельчиком.

— Да-да, по делу. Разрешите представиться...

Гость, несколько смущаясь, протянул ей глянцевую карточку.

— Визитки, — буркнул он. — Дочка снабдила. Говорит: информация для знакомства...

Еще три визитки он вручил отцу семейства:

— Прошу. И передайте, пожалуйста...

Отец передал карточки по пирамиде вверх.

— Старосельский, — прочитала мать.

— Федор Николаевич, — прочитал отец.

— Тренер, штанга, — прочитал старший сын.

— Москва, сто тридцать-двадцать семь-пятнадцать, — завершил чтение младший, верхний.

Пирамида распалась. Отец степенно протянул гостю руку.

— Иван Карпович Добрынин. А это наш старший — Антон. На флоте был механиком, теперь по тракторам... Это средний — Митя. Агроном. Да вы присядьте с дороги-то.

— Значит, мне нужен Иван Добрынин-младший, — сказал гость, усаживаясь на лавочку. — Вот по этому делу... Восемнадцать лет заметочке...

Иван Карпович увидел в руке тренера знакомый нам уже текст на листе фотобумаги и закручинился. Потупились Антон с Митей, растерянно затеребила передник матушка.

— Мы, правда сказать, мечтали, что забылось.. Он ведь, Ванька, как тогда родился феноменом ненормальным, таким и остался, — неизбывная горечь сквозила в голосе главы семейства. — Школу, правда, нынешней весной кончил. С золотой медалью. Но замучил всех буквально...

— Чем замучил-то? — сердечно поинтересовался приезжий.

— Вопросами! — Иван Карпович вздохнул.— Молчит-молчит, потом ка-ак спросит! Еще первый раз в первый класс и сразу учителю: вот если скрестить свиней и овец, что получится — свинец?!

— И так до самого аттестата! — подхватила мать. — На выпускном вечере у директора школы поинтересовался: вот если я чего открыл, то надо кричать: «Эврика!», а если я ничего не открыл — тогда что кричать? Директор Ваньку стороной обходит, а меня увидит — головой качает. Жалеет, наверно...

— А физически он как, сформировался? — приезжий задал вопрос осторожно, но с заметным нетерпением.

— И то к беде! — отвечал отец. — Вполне сформировался...

Гость живо поднялся с лавочки.

— Я могу увидеть Ивана?

— Он сейчас неинтересен, — сказал Антон. — Влюбился...

— Из всех вопросов один остался, — горько добавила мать. — Любит — не любит?..

Ваня Добрынин, русоволосый, голубоглазый, косая сажень в плечах — обыкновенный русский богатырь, — стоял под яблоней в колхозном саду, ломившемся от изобилия плодов.

На плече у Вани смирно сидел голубь-сизарь. В руках Ваня держал огромную корзину, а симпатичная девчонка проворно наполняла эту корзину яблоками. Ваня стоял недвижно, глядел на девчонку с невыразимой душевною мукой и вопрошал:

— Ну, скажи: любишь или не любишь?

— На ромашке погадай, Ванечка! — смеялась Даша.

— Отцвели ромашки...

— Непутевый ты какой-то... Вот и ромашковый цвет прозевал.

— А чего гадать-то! Я материалист. Я тебя люблю.

— Любишь? А как? Расскажи. Люблю про любовь послушать.

Ваня вздохнул, снял с плеча голубя, взял в ладони.

— Скажи ей, Коля...

Он что-то пошептал, покурлыкал птице, и голубь Коля перелетел на плечо Даши, а затем вполне самостоятельно закурлыкал на ухо девушке. Даша, прислушиваясь, смеялась и восклицала:

— Да?.. Ну?.. Нет, правда?..

Все это с удивлением наблюдал, притаившись за деревом, приехавший гость.

— Ну что? — спросил Ваня Дашу, дослушавшую голубя.

— Урожай надо собирать! — ответила лукаво девушка. — Перерыв окончен!

Ваня угрюмо набычился и покорно направился к соседнему дереву, легонько тряхнул яблоню — и вмиг все плоды с нее рухнули на землю. Все до единого!

Федор Николаевич вышел из своего укрытия и приблизился к богатырю.

— Видел, — коротко сообщил он. — Хватка есть! Надо ехать, Ваня!

— Куда ехать? — сумрачно спросил юноша. — Вы кто?

— А-а... Вот...

Федор Николаевич вручил Ване и Даше по визитке. Пока те их изучали, сообщил:

— Билеты в кармане. Поезд в двадцать ноль-ноль. Едем в Москву!

— Зачем?

— Чтобы стать знаменитым!

— А это зачем?

— Что за вопросы! — возмутился тренер, но вспомнил: — Ах, да, твои вопросики... Объясню. Ты, Иван, феноменальное явление природы. От рождения. Теперь возник замысел: вылепить из тебя мирового рекордсмена.

— Ой, какая прелесть! — засмеялась Даша. — Ваня, соглашайся. Сила есть — ума не надо!

— Зря иронизируете, — сказал Федор Николаевич серьезно. — Ванино душевное... э-э... состояние мне известно. Попотеет под штангой, железки поворочает — и где вся его мирихлюндия! В общем, Ваня, собирайся...

— Это исключено! — отрезал Ваня.

— Слава на всю страну, на весь мир! Знакомство со многими странами различного уровня развития! Пойми, это же твое счастье...

— Тут мое счастье! — убежденно заявил богатырь Ваня. — Я реалист.

— Я тоже, — обрадовался тренер, намереваясь продолжить аргументацию.

Но ему помешали: к ним живо подлетела почти кругленькая, улыбчивая, средних лет женщина.

— Дарья! Поздравляю! Ну, Дашка, ты и везучая!

— А в чем, тетя Галя? — спросила Даша.

— К Прокопьевне сын из армии приехал. На побывку.

— А мне что за радость?

— Так за нее ты со мной в Москву едешь! Председатель решил: Дарья — девка грамотная, не растеряется. Директор рынка уже и транспорт выслал. Везите ваши яблоки богатырские, конъюнктура есть.

— В Москву?

— В Москву.

— Мистика! — сказала Даша. — «Три сестры», Чехов.

— Не в Чехов, в Москву. В Чехове конъюнктура не та. Из Чехова сами в Москву ездят.

— Другой Чехов, — пояснила Даша, — Вон, дядю Ваню нашего тоже в Москву сманивают.

Даша показала на Ваню и Федора Николаевича. Тетя Галя подозрительно глянула на незнакомца и затараторила:

— Если вы с заготпункта, то напрасно! Мы поставки выполнили, реализуем излишки. У нас нынче урожай!

— Нет-нет, — заверил тренер, — я по другому ведомству... Разрешите представиться!

И вручил ей визитку. Женщина не глядя сунула ее в карман кофты.

— В общем, Дарья, машина завтра утром...

— Тетя Галя, — взмолилась Даша, — со мной вы в трубу вылетите! Ну какая я торговка?

— А я торговка? — возмутилась тетя Галя. — Я, между прочим, передовая звеньевая! Понимать надо: тут яблоки — излишек, там яблоки — дефицит!

— Не поеду, — отрезала. Даша. — Завтра Дом моделей приезжает. Образцы осенне-зимнего сезона. Я по молодости лет еще интересуюсь!

— А я торговка? — возмутилась тетя Галя, обронив взгляд на Федора Николаевича.

Но Даша уже побежала, Ваня за ней.

— Даша!.. Ваня!.. — понеслись им вслед растерянные вскрики тети Гали и Федора Николаевича.

Юные даже не обернулись.

Ваня спешил за Дашей по дороге от сада к селу. Над их головами вился сизый голубь.

— Модами заинтересовалась! — возмущался Ваня. — Небось, зоотехнику понравиться надо...

Даша приостановилась.

— Что он в модах смыслит-то? — с разгона продолжал Ваня. — Осенне-зимних... Осенне-зимний рацион — это он понимает.

— Он все понимает, — сообщила Даша. — Не то что некоторые. И про моды, и про положение в Африке... Он вообще телестар! По областному телевидению его показывали — видел?

— Видел! — на лице Вани появилась презрительная гримаса. — Пол-уха. На трибуне стадиона.

— Не пол-уха, а полный профиль. Кого попало в профиль не покажут! Тебя, например, ни в пол-уха, ни в три четверти сзади...

— Так вот чего тебе не хватает? — воскликнул в сердцах Ваня. — Тебе телезвезду подавай! Так я понимаю?

— Понимай, как знаешь! — Даша пожала плечиком.

Она и не подозревала в тот момент, какие последствия будут иметь ее безответственные подшучивания над гордым богатырем. Знала бы — не шутила.

Стало видно, что некая яростная идея пронзила сознание Ивана Добрынина. Он молча развернулся и ушел с дороги в раскинувшееся рядом чистое поле.

Даша удивленно посмотрела на его широкую спину и пошла своим путем.

Ваня спешил по деревенской улице, легко неся перед собой цветной телевизор «Рубин». Ваню преследовало все семейство — мать, отец и два брата.

— Стой! — кричали они. — Стой, тебе говорят! Положь на место!

— Шалапут непутевый! — причитала мать.— Верни изображение! Дай жизнь в цвете увидать!

Они почти настигли своего младшенького, когда он вдруг остановился и вымолвил:

— Поймите вы: судьба решается!

— Я те покажу судьба, я те... — грозно начал отец.

Но мать строго прикрикнула:

— Цыть, старый! Сказано: судьба, решается. Все б тебе на дикторш глазеть! Пошли домой!

Трое могучих мужиков безропотно повиновались маленькой женщине.

Даша пила чай, подливая из начищенного до блеска старинного самовара.

Ваня ворвался в комнату и водрузил телевизор на стол, так что самовар подпрыгнул.

— Вот! Гляди!

— Чего... глядеть? — опешила Даша.

— Первую всесоюзную программу! Не областную, в ней от зоотехников рябит, первую гляди!

— Ванечка! — Даша по-доброму рассмеялась. — Ты что, Ванёк, перегрелся?

— Не пол-уха, а крупным планом: в профиль, фас и в полный рост. И с текстом! Гляди! А я поехал!

— Только она его и видела! — насмешливо вздохнула Даша, продолжая не понимать, сколь серьезно все происходящее.

— Она его увидит! Он ей обещает... А вот потом он посмотрит!

Ваня вдруг яростно и лихо отбил чечетку перед изумленной Дашей и, не тратя слов, покинул помещение.

Тренер Федор Николаевич мрачный сидел в купе и глядел на одинокий фонарь за окном, освещающий надпись «Малые богатыри». Сильно завечерело.

Поезд тронулся. Фонарь, полустанок медленно поплыли мимо. Федор Николаевич вздохнул, откинулся, прикрыл глаза. Но тут же открыл: на пороге купе возник Ваня. В одной руке он держал чемодан, в другой — клетку с тремя голубями.

— Уговорили! Еду с вами.

Поезд быстро уходил в темную ночь. Цепочка убегающих вагонных окон светилась в темноте, как надежда на лучшее.

А ранним утром Даша, беззаботно напевая, шла по деревне.

Поравнявшись с домом Вани, на котором гордо топорщилась новая телеантенна, она крикнула:

— Ваня! Ванечка! Выгляни в окошко, дам тебе горошка!

В окошко выглянула Ванина мама и приветливо улыбнулась.

— С добрым утром, Дарьюшка! А Ваня тебе кланяться велел.

— Как... кланяться? — не поняла Даша.

— А так. Уехал Ваня на мирового чемпиона учиться.

— Куда?!

— Куда-куда, в столицу Москву. Я, сказал, еще докажу, я, говорит, себя покажу...

— Ах, Ванька, ну, непутевый! — Даша даже в лице переменилась. — Чемпион... Он совсем другое в голову взял!

— Что? Что? — забеспокоилась мама. — В чем дело-то, Дарьюшка?

Но Даша не слышала ее — бежала обратно к своему дому.

Машина, груженная ящиками отборных яблок, выезжала за околицу села, когда путь ей преградила Даша с дорожной сумкой в руке.

— Порешила все-таки? — радостно выглянула из кабины тетя Галя.

— Ага! Деревня — городу, город — деревне!

Даша забросила сумку в кузов, запрыгнула сама, и машина покатила из села в столицу.

Утром поезд остановился у московского вокзала.

Федор Николаевич и Ваня вышли из вагона. Перед ними возник маленький, тощенький носильщик с бляхой и в фуражке.

— Поможем? — бодро поинтересовался коротышка.

Два богатыря только изумленно глянули на этого наглеца и проследовали по перрону к выходу.

На привокзальной площади тренер подвел Ваню к светлым «Жигулям» и открыл их своим ключом.

Машина неслась по широкому проспекту.

— Красиво! — Ваня восхищенно таращился в окошко.

— А тут? — тренер включил портативный цветной телевизор, устроенный под передней панелью.

Там тоже мелькали московские улицы — шел какой-то репортаж. Ваня сравнил то, что было на экране и за окошком машины.

— Не, в натуре краше! — убежденно сообщил он.

— Чемпионом станешь, много красот увидишь, — сказал тренер.

Ваня промолчал.

Машина свернула с проспекта на тихую улочку и остановилась.

— Вот мы и дома! — сказал в прихожей Федор Николаевич и распахнул перед гостем дверь одной из комнат. — Жить будешь здесь. Годится?

— Чего же не годится, — ответил Ваня, сел на пол и стал расшнуровывать ботинки.

— Ты что, не надо, — остановил Федор Николаевич.

— Надо! Паркет...

Ваня с уважением провел ладонью по паркетинам, аккуратно поставил свои огромные ботинки один подле другого и в носках прошлепал в комнату. Огляделся. Сказал степенно:

— Подойдет. День — ночь, а там — в гостиницу...

— И не думай! — Федор Николаевич внес в комнату чемодан и клетку с голубями. — Будешь жить до полной победы. Нам победа как воздух нужна! Располагайся.

Он прикрыл Ванину дверь и прошел в свою комнату. Здесь стояло приспособление вроде мольберта на ножках, на котором были закреплены пяльцы с незаконченной вышивкой. А рядом лежала средних размеров штанга, дыбились два двухпудовика и гантели. По стенам висели вымпелы, ленты с медалями, стеклянная горка была тесно уставлена кубками. Федор Николаевич сбросил пиджак, подошел к штанге, взял ее на грудь, несколько раз выжал на прямые руки и аккуратно опустил на место. Услыхав шум открываемой двери, тренер вышел в прихожую.

Там стояла девушка в очках и внимательно разглядывала Ванины ботинки. Это именно она

в «детективном» прологе нашей истории нашла газету с информацией о феномене природы Ване Добрынине. Сейчас ее строгое лицо было озарено улыбкой.

— Привез?! — восторженно указала она на богатырскую Ванину обувку.

— Доставил, — радостно подтвердил Федор Николаевич.

Девушка побежала в другую комнату и вернулась с рулеткой. Быстро измерила подошвы ботинок и победно констатировала:

— Далеко пойдет!

Федор Николаевич улыбнулся и постучал в комнату к Ване.

Ваня, крутивший рукоятки телевизора, отпрянул от него:

— Не заперто!

Федор Николаевич представил девушку:

— Моя дочь, Ольга. Ольга Федоровна. Студентка института физкультуры. Отличница.

— Ваня, — сказал Ваня просто. — Иван Иванович. Абитуриент.

— Ха-арош! — Ольга оценила Ванину фигуру.

А он не понял, о ком это она, и даже оглянулся — нет ли кого за спиной.

Отец и дочь усмехнулись.

— Это она тебя в старых газетах выискала, — сказал Федор Николаевич. — Поезжай, говорит, отец, на место рождения ребенка, найди Ваню Добрынина — не мог он в условиях передового колхоза хилым вырасти.

— Генетическая цепь выявляет свое новое качество скачками. Младенец-богатырь — и есть диалектический переход количества в качество, — высказалась Ольга и поправила очки на переносице.

Федор Николаевич только вздохнул. А Ваня сказал:

— Не понял. Хочу спросить...

— Вопросы потом! — перебила Ольга. — Окно открыть и больше не закрывать! — И открыла окно. — Спать на жестком и горизонтально! — И сбросила с кровати подушку. — Цветы долой — дурманят! — И сняла с подоконника горшок с цветами. — Домашняя птица рассредоточивает! — И взялась за клетку с голубями.

Но тут уж Ваня не стерпел:

— Не трогай птах! От них радость...

Ольга готова была взорваться, но тренер быстро сказал:

— Да-да, пташки остаются на месте.

И объяснил дочери, говоря о Ване в третьем лице, будто того и нет рядом:

— Нервы его будем беречь.

Ольга согласно кивнула и приказала Ване:

— Следуй за мной!

Они прошли в соседнюю комнату... и Ваня в ужасе отпрянул. У порога торчало подобие человека — даже не скелет, а муляж обнаженных мышц и сухожилий, будто с кого-то, молодого и темпераментного, содрали кожу. В руках у Ольги оказался фотоаппарат-поляроид, и Ваня был ослеплен вспышкой.

— Зачем? — выдохнул он.

— Для истории, — объяснила девушка.

Она выдернула из аппарата цветное фото: Ваня, большой и слегка испуганный, а из-за плеча выглядывает некто, лишенный кожи.

— Таким было начало! — торжественно объявила Ольга.

В огромном светлом спортзале десяток могучих парней истязали свои молодые тела с помощью хитроумно разработанной аппаратуры. Один висел вниз головой, уцепившись ступнями за верхнюю перекладину шведской стенки и руками от пола подтягивал к груди штангу. Другой лежал горизонтально, вытянувшись вдоль узенькой скамеечки и отжимал штангу от груди. Третий крутил ногами педали, которые с помощью шестеренок и цепей соединялись с двумя гирями: то одна оказывалась выше, то другая. Четвертый, раскидывая руки, будто желая заключить кого-то в объятия, разжимал стальную пружину. Одним словом, здесь тренировались тяжелоатлеты. Они пыхтели, потели, оставаясь при всем при том антично прекрасными — живые геркулесы.

Ваня, стоявший в дверях зала возле Федора Николаевича и Ольги, наблюдал за ними с ужасом. Особой рельефностью мускулатуры выделялся капитан команды Эдуард Гусельков. Он отжимался руками от пола, а на лопатках у него сидел крупный молодой человек.

Увидев тренера, Эдуард доложил:

— Команда занимается по индивидуальным планам!

И покосился пламенно на Ольгу.

— Это ваш новый товарищ — Ваня... Иван Добрынин, — объявил тренер не без торжественности. И добавил с волнением: — Будем пробовать!

Ребята посматривали с любопытством на новичка, одетого в дешевенький хлопчатобумажный костюм, отвисающий на локтях и коленках.

— Раздевайтесь, Ваня! — повелела Ольга.

Надежда спорта стушевался:

— Я стесняюсь...

Ольга удивленно посмотрела на него и сказала:

— Ну, ладно. Подойдите к этому прибору.

Она подвела Ваню к спирометру: жестяной бачок, от него — резиновая трубка с загубником на конце.

— Возьмите загубник в рот, вдохните и выдохните — все! — объяснила молодой ученый.

— И что будет? — заинтересовался Ваня.

— Посмотрим! И перестаньте задавать вопросы!

Ваня пожал плечами и легонько дунул в трубку. Внутренний цилиндр спирометра выскочил из внешнего и улетел в форточку.

Все онемели. А капитан Эдуард, державший штангу над головой, уронил ее на пол. Ваня от грохота вздрогнул и растерянно посмотрел в окно:

— Ой, улетело... Так полагается?

Ольга не ответила, она что-то строчила в блокноте. Потом протянула Ване ручной динамометр.

— Узнаем силу вашей кисти, сначала правой, потом левой. Берете вот так и сжимаете...

Она показала, как надо делать, и дала Ване динамометр. Он только повертел его в пальцах — и прибор, издав жалобный писк, превратился в лепешку.

— Ой, сломалось... — сказал Ваня. — А почему?

— Нечистая сила! — прошептал Федор Николаевич.

И потащил Ваню за руку к динамометру, которым измеряют тягу спиной. Команда сгрудилась вокруг них.

— Может, хватит, а то опять чего натворю,— упирался Ваня.

— Ступнями прижимаете нижнюю перекладину, руками беретесь за верхнюю, — взволнованно инструктировала Ольга. — И выпрямляетесь.

— Выдержит? — озабоченно уточнил Ваня.

Все засмеялись.

— Цепь стальная, — подал реплику Эдуард,— тянем-потянем, вытянуть не можем!

— Так, что ли? — Ваня приладился и оглянулся на Ольгу.

При этом он чуть распрямился, чего было достаточно, чтобы стрелка на приборе завертелась, как сумасшедшая, а цепь предсмертно заскрежетала и конец ее остался в Ваниных руках.

— Порвалось... — огорчился Ваня. — А может, это не сталь?

— Ванюша! — бросился ему на грудь Федор Николаевич. — Богатырь ты мой сказочный. Не богатырь — три богатыря!

Ваню обнимали, хлопали по плечам и спине, а виновник восторгов удивленно озирался, искренне не понимая, чем все так обрадованы.

Первой взяла себя в руки Ольга.

— Иван, — сказала она, — конечно, явление феноменальное. Но как не каждый чемпион — феномен, так и не каждый феномен — чемпион. Будем работать по науке. Ваня, дайте цепь.

— Вы еще у него фотокарточку попросите. На память! — обиженно заметил Эдуард Гуселькoв.

— Дайте цепь, Ваня! — игнорировала его замечание Ольга.

— Она ж рваная... — Ваня виновато крутил в пальцах обрывки металла.

— Такая и нужна. Для истории, — строго сообщила Ольга.

— Но учти, Ольга права, это еще не главное, — сказал Федор Николаевич. — Главное: штангу поднять. Чем тяжелее — тем лучше!

— А зачем? — Ваня следовал своей привычке задавать вопросы коренного свойства.

— Что зачем? — не понял тренер.

— Зачем ее поднимать-то, штангу эту?

Всем стало весело, тренеру тоже:

— Постепенно узнаешь. Сила есть, уму научим!

Рассвет только-только вставал над Москвой. Запыленная машина с ящиками яблок стояла у здания рынка.

Тетя Галя подошла к одинокому дворнику, меланхолично поглаживавшему метлой пустынную рыночную площадь.

— Утро доброе!

— Доброе, — согласился дворник, продолжая свое занятие.

— Скажите, пожалуйста, а где у вас грузчики?

— Дебютанты? — вместо ответа спросил дворник.

— Что-что? — не поняла тетя Галя.

— Ну, новички, говорю? Первый раз, что ли?

— Ага, первый. У нас, понимаешь, яблок нынче много уродилось...

— Нету грузчиков, — прервал дворник. — Самообслуживание.

— Как?.. Да что ж мы, две бабы-то, осилим?

— Не осилите — поможем, — заверил дворник.

— Помогите, мил человек, — обрадовалась тетя Галя.

— Полтинник с ящика.

— Это грабеж! — возмутилась до сих пор молчавшая Даша.

— Это взаимопомощь, — возразил дворник.— Не хочешь — сама таскай. Я не напрашиваюсь.

Тетя Галя растерянно огляделась и махнула рукой:

— Давай, живодер! Хоть попотей за наши полтинники!

— Зачем мне потеть? Потеть будет коллектив...

Дворник отложил метлу, негромко свистнул, и на пустынной площади с разных сторон — из дверей рынка, из подвала, из-за груды мешков во дворе — возникли странные люди: в дворницких фартуках, в комбинезонах сантехников или просто так — кто в чем. Едины были одним: застарелой помятостью лиц, отражавших склонность их обладателей к тому, что сказочному называют «зеленым змием».

Тетя Галя с Дашей растерялись, а спаситель дворник бодро информировал:

— Ненавязчивый сервис для тружеников села! Все будет о'кей! Обеспечиваем доставку, гарантируем лучшее место в торговом зале, весы — вне очереди, санитарный контроль в пять минут!

Ящики стали исчезать во чреве рынка. Тетя Галя, скромно отвернувшись, достала из-за пазухи узелок с деньгами. А Даша вспомнила о своем:

— Мне позвонить надо...

— Куда? — удивилась тетя Галя. — У тебя ж в Москве вроде никого не было?

— Да насчет гитар... Завклубом просил...

— Какие гитары? Пять утра!

— А-а, да... — Даша тоскливо уставилась на розовеющую кромку неба над крышами, словно пытаясь взглядом ускорить восход.

Ваня проснулся с первыми лучами солнца. Ошалело осмотрелся в незнакомой комнате и все вспомнил. Натянул брюки, что-то курлыкнул голубям, а те ему ответили. Он осторожно выглянул в прихожую, убедился, что там никого нет, и устремился к туалету.

На двери была приколота записка:

«Ваня! На полу слева баночки для анализов».

Постигнув смысл сообщения, Ваня заколебался — входить ли? Но услышал бодрый голос Ольги:

— Ваня, вы уже встали?

Он юркнул в туалет, с треском прикрыв изнутри задвижку.

В прихожей зазвонил телефон. Ольга вышла в халатике, взяла трубку.

— Алло!

Даша — с визиткой тренера в руке — звонила из гостиницы.

— Доброе утро! Можно попросить к телефону Ваню?

— Какого... Ваню? — переспросила от неожиданности Ольга.

Мысль ее заработала лихорадочно. Участие женщины, посторонней женщины, никак не могло входить в планы формирования нового рекордсмена.

— Ваню Добрынина, — продолжила трубка

Дашиным голосом. — Он к вам приехал на чемпиона учиться...

— Ошиблись номером! — сурово оборвала Ольга неизвестную собеседницу.

Даша растерянно посмотрела на трубку, из которой летели короткие гудки.

Ольга, задумавшись, стояла над телефонным аппаратом. В прихожую вышел Федор Николаевич в майке и тренировочных брюках — делал зарядку.

— Кто это?

— Так, с курса... — ответила Ольга и добавила: — Ваня — провинциал. За ним в Москве нужен глаз да глаз.

— В два счета потеряется, — беспечно согласился Федор Николаевич. — Давай-ка завтракать, там пельмешки уже подошли.

— Какие пельмешки! Спортсмену нужны витамины!

— Спортсменам нужно мясо! — было видно, что в этом Федор Николаевич никогда не сомневался.

— Мясо нужно грузчикам! — опровергла отца Ольга. — А Ване нужны витамины. Я разработала его рацион. Сейчас пойду на рынок...

Ольга с пустым рюкзаком за плечами вышла из подъезда. Навстречу ей шагнул Эдуард Гусельков.

— Оля, это я, — сообщил штангист.

— Вижу. В чем дело?

— Выходной... — неясно протянул Эдуард. — Стоял...

— Очень хорошо! — отчеканила Ольга. — Вы будете нужны...

Дальше они пошли вместе.

Ваня заглянул в комнату Федора Николаевича. Тот сидел к нему спиной, увлеченный своим делом: ловко орудуя тоненькой иголочкой в могучих пальцах, седой богатырь вышивал нитками мулине всевозможных нежнейших оттенков.

Ваня тихонько подошел, глянул через плечо тренера — на холстине обрисовалась голова лошади в уздечке.

— Узда наборная, лошадь задорная! — уважительно сказал Ваня, но удивился: — И шоры, и чембур? Так-то все натурально: нащечник, начельник, нахрапник и лыска на месте... Но у вас же упряжная узда, с шорами — так что, простите, чембур не полагается.

— Извини, Ваня, — засмеялся Федор Николаевич, — запрягал не я. А ты эрудит! Как цветовая гамма?

— Лошадка мастистая, ничего не скажешь! Ловко это вы... Хобби?

— Жена-покойница одобряла. В тебе, говорила, Федя, полное несоответствие формы и содержания.

Рынок полнился дарами природы и гудел многоголосием продавцов и покупателей.

Тетя Галя бойко торговала яблоками — насыпала, взвешивала, получала деньги. Печальная Даша сидела рядом на пустых ящиках, уставившись невидящим взором в экран маленького переносного телевизора, где в это время показывали легкоатлетический кросс в парке.

Телевизор принадлежал старому таджику, расположившемуся по-соседству с гранатами и грецкими орехами.

— Зачем Даша-хон невеселая? — интересовался он, поглаживая седую бородку и кивая на экран. — Смотри, какие джигиты! Вах, прямо огонь! Только ноги голые...

Даша глядела на торопящихся куда-то спортсменов и думала свою грустную думу. Старик понимающе воздохнул:

— Конечно, зачем чужие джигиты, когда свой далеко, да? «О душа, ты желаньем и страстью полна, торопись, ибо жизнь на мгновенье дана!» Слышала? Мой земляк сказал — ибн Сина. Авиценна по-вашему. Хочешь гранат?

Даша только покачала головой. А тетя Галя, рассчитавшись с очередным покупателем, сказала:

— Я в контору сбегаю. Пригляди тут! — И ушла.

Тем временем по рынку от одного прилавка к другому передвигалась Ольга. За нею следовал могучий Эдуард Гусельков.

— Займите очередь, Эдуард!.. Встаньте здесь! — командовала Ольга. — Ждите!.. Возьмите!.. Придержите!..

Эдуард обрастал сумками и пакетами, набитыми морковью, редиской, луком, свеклой. Под мышкой он умудрялся держать банку с медом. За плечами его громоздился рюкзак, набитый кочанами капусты, а из боковых карманов торчали зеленые космы салата.

— Вы что, слона завели? — усмехнулся Эдуард.

— Не острите! — пресекла его Ольга. — Вызвались помочь — помогайте!

— Я думал, прогуляемся... — промямлил Эдуард.

— А мы что делаем? — удивилась Ольга. — Идемте-ка за яблоками.

И они пошли к прилавку, за которым сидела печальная Даша.

— Белый налив? Растили без гербицидов? — осведомилась Ольга.

Даша только пожала плечами, а сосед-таджик возмутился:

— Вах, какой гербицид! Чернозем, натуральный чернозем, навоз! Зачем говоришь — ты попробуй, да?

Ольга попробовала, подумала, решила:

— Берем. Пять килограммов.

— Вах, настоящий покупатель! — одобрил старик и стал помогать Даше отвешивать яблоки, пересыпая их в рюкзак Эдуарда.

А Ольга, отыскивая затерянные в глубинах сумки деньги, выложила на прилавок расческу, рулетку и фотографию. Ту самую: ошарашенный Ваня на фоне муляжа из человеческих мышц и сухожилий.

— Так-так! — уставился на фото ревнивым глазом Эдуард. — Все-таки имеется фото на вечную память!

— Опять острите? Какое вам дело до объекта эксперимента? — сухо отрезала Ольга, пряча фото в сумку.

Но тут ее схватила за руку взволнованная Даша.

— Какой объект?! А ну-ка дайте, дайте...

— А вам что за дело?! — возмутилась Ольга. — Дайте лучше сдачу!

Она опустила деньги вслед за изображением Вани в сумку и быстро пошла прочь. Эдуард за нею. Даша проследила, в каком они двинулись направлении, и решительно сказала таджику:

— Вакиль Бакиевич, присмотрите, пожалуйста, за товаром!

Даша выбежала на улицу и, прячась за деревьями, киосками, афишными щитами, последовала за Ольгой и Эдуардом.

Тем временем Ваня в своей комнате смотрел телевизор, вертя рукоятку с программы на программу.

Александр Маслюков представлял таланты... Николай Дроздов вводил в дебри мира животных... Юлия Белянчикова печально и светло скорбела о болящих... И вдруг — стоп, Ваня перестал вертеть рукоятку. На экране шел тот самый кросс, что наблюдала на рынке Даша, и голос комментатора сообщал:

— А завершится традиционный кросс в парке «Сокольники» новинкой. После забега мастеров будет дан старт всем желающим. Сила нашего спорта — в его массовости. Мы пригласим к нашим камерам тех, кто встал на тропу здоровья. Зададим им вопросы, побеседуем о пользе физкультуры в любом возрасте...

— Я тебе докажу! Я себя покажу! — сказал громко Ваня в пространство.

Выключил телевизор, бодро присел, потянулся, несколько раз упруго наклонился и резво перебрал ногами на месте. Затем достал из чемодана свой простенький тренировочный костюм... и услыхал звонок в дверь.

На площадке звонила Ольга. Рядом с нею топтался перегруженный рыночным товаром Эдуард.

А за дверью подъезда — дело происходило на первом этаже — притаилась, наблюдая и прислушиваясь, Даша. В руках она держала визитку тренера: номер квартиры, в ней обозначенный, точно соответствовал цифре на дверях, перед которыми стояли эти двое.

— Положите, — Ольга указала Эдуарду на пол.

— Я внесу...

— Спасибо, достаточно, — Ольга повторила звонок.

— Иду, — послышался голос Вани.

— Кто это? — насторожился Эдуард. — Вроде не Федор Николаевич...

— Какой вы любопытный! — осадила его Ольга. — Это тот самый. Феномен, ясно? Кладите и спасибо, отдыхайте!

Эдуард обиженно свалил у ее ног продукты и пошел из подъезда.

Даша еле успела отпрыгнуть от косяка двери во двор.

Эдуард уходил мрачный, задумчивый. Даша посмотрела ему вслед, тоже подумала и уселась на скамейку против подъезда — с терпеливой крестьянской решимостью ждать до победы.

А в квартире Ольга встала на пути Ивана, который был облачен в тренировочный костюм, пузырившийся на локтях и коленках.

— Куда?! Нельзя, Ваня... У нас по плану тесты!

— Да голубей прогулять нужно. Просятся.

Как ухаживать за голубями, Ольга не знала и поэтому несколько опешила:

— А они... гуляют?

— Еще как гуляют! — уверил Ваня нетерпеливо, ибо торопился в Сокольники.

— Ладно, — смирилась Ольга, — только гуляйте с ними под окном. Чтобы я видела.

Ваня, прихватив голубиную клетку, выскочил за дверь...

...и замер перед сидящей на скамеечке Дашей.

— Ваня! Ванёк! — вскочила она. — Я как заподозрила — за ними пошла. Села тут и думаю: хоть окостенею, но дождусь!

— Ты?.. Как?.. Почему? — с трудом выговаривал Ваня.

— На рынок мы приехали с тетей Галей. Яблоки продаем. Мы в гостинице, рядышком... Ой, да не в том дело, я сказать приехала: я глупость тогда сморозила. А ты горячий... Вань, а Вань, пошли домой, то есть поехали!

— Конечно, — ответил Ваня, — поедем. Но сейчас-то я не могу! Ты меня знаешь...

— Почему не можешь, Ваня? — жалобно промолвила Даша.

— Потому — не доказал! Вот покажу свой образ по первой всесоюзной — другое дело. Ты меня сама же потом всю жизнь уважать будешь.

— Я и так уважаю. Я шутила тогда про зоотехника.

— Зоотехник ни при чем. Тут — принцип!

Форточка на первом этаже открылась, и оттуда раздался мелодичный голос Ольги:

— Ванечка, второй завтрак готов... И тесты...

Дарья мраморно окаменела и побелела.

— У тебя тут и тесто домашнее? Вот какой, значит, принцип!

— Не обращай внимания, — отмахнулся от окна Ваня. — У вас в гостинице телек есть? Беги, включай! Может, сегодня все и уладится...

— Уладилось, уже! — выдохнула Даша. — Чтоб ты подавился своим тестом!

Она побежала прочь.

— Даша, не дури! Дашуня! Мне только в Сокольники кросс пробежать...

Сердце его рвалось вслед за Дашей, а ноги поворачивали в Сокольники. Принцип оставался принципом. Он бросился было за любимой, но глянул на часы и повернул обратно.

Из подъезда появилась Ольга, крайне встревоженная:

— Кто эта женщина? Я видела ее на рынке...Что ей надо? Она следит за нашей квартирой?

— По телевизору, — неясно буркнул Ваня.

И стремительно направил свои стопы в сторону от дома. Вспугнутые птицы били в клетке крыльями.

— Куда мы? — торопясь за Ваней, спросила Ольга.

— Я — на природу. В парк «Сокольники». А куда вы — не знаю.

— Я с вами! — сообщила Ольга.

Ваня лишь плечами пожал — разве отвяжешься. А Ольга поинтересовалась:

— Почему вы идете так уверенно? Вы что, знаете, где Сокольники?

— Не знаю, — усмехнулся Ваня. — Но землю да зелень я за сто верст чую!

Они вышли из станции метро «Сокольники».

— Нам предстоит вместе работать, — поспешала за Ваней Ольга, — и я должна знать о вас все: привычки... простите, стереотипы... явные и скрытые желания, весь психофизиче-

ский склад. Вот говорят, чтобы узнать человека, надо съесть с ним пуд соли.

— Говорят...

— И неправильно. Обильное употребление соли пагубно сказывается на состоянии стенок кровеносных сосудов. Значит, ранний атеросклероз. А тесты, в отличие от соли, абсолютно безвредны...

— Ладно, спрашивай! — нетерпеливо согласился Ваня.

— Вы на ты?! — удивилась Ольга.

— Прости... Я по-простому: одно поколение, одна, как у нас в деревне говорят, генерация.

— Хорошо, давай на ты! — согласилась Ольга. — Это не фамильярность, просто это сблизит исследователя с объектом исследования.

— Ого! — вдруг восторженно воскликнул Ваня и припал к витрине овощного магазина. Плоды колхозной земли манили и ласкали глаза. — Во столица — огурцы в форме колбасы! Зеленой! Полюбуйся — глаз отдыхает. Потрогать бы...

Он пошарил ладонями по стеклу витрины.

— Осторожно, выдавишь! — предостерегла Ольга.

— А ты когда-нибудь лес видела? — спросил Ваня. — Поле, речку?

— Я в детстве три смены провела в пионерлагере! — гордо сообщила Ольга.

— Дерсу Узала!

Парк был перед ними.

Здесь Ваня слегка отошел душой. То и дело попадались родители с детишками, трепыхались на концах поводков мелкие собачки, и дисциплинированно вышагивали у бедра хозяина крупные собачьи особи. Это был, конечно, не лес, но все же — земля, солнышко, зелень...

— И пред ним — зеленый снизу, голубой и синий сверху — мир встает огромной птицей, свищет, щелкает, звенит! — декламировал Ваня.

— Сам сочинил? — удивилась Ольга.

— Эх ты, наука! Багрицкий это сочинил. Эдуард. Сухарь ты...

— Напрасно стараешься. Не обижусь. Я психологически устойчивая. Чего и тебе желаю.

По газону ползла стрекочущая машина — рабочий подстригал газон.

— Славно! — сказал Ваня. — Травой пахнет!

— Бензином, — Ольга сморщила нос.

Ваня посмотрел на нее, вздохнул и прибавил шаг — невдалеке уже слышались шум толпы и бодрый мегафонный голос:

— Сейчас будет дан старт для всех желающих!

Они вышли к широкой аллее, где разминались десятка два разного возраста и разношерстно одетых бегунов, толпились болельщики, разворачивались телекамеры.

Ваня расправил плечи, шагнул вперед... но вдруг остановился, прислушиваясь к чему-то.

— Дети плачут! — сказал он.

— Где? — Ольга тоже прислушалась. — Тебе показалось.

— Нет — точно плачут... Там!

Ваня бросился в противоположную от телекамер сторону, напрямик через кусты, натыкаясь на деревья, спотыкаясь о рытвины. Ольга едва поспевала за ним.

И верно, теперь уже был отчетливо слышен бесконечный горький детский рев. Ваня и Ольга выбежали на площадку аттракционов. Карусель с лошадками, верблюдами, оленями, слониками была неподвижна. Дети сидели верхом на искусственных животных и громко плакали. Родители стаскивали их на землю, но малыши оказывали отчаянное сопротивление.

— Ну, миленький, ну, сломалась каруселька, — причитали родители. — Электричество убежало, завтра прибежит!..

— Хочу сегодня! — рыдали дети. — Хочу электричество!

— Действительно, плачут! — Ольга растерянно глянула на Ваню.

Ваня напряженно смотрел на детей. Лицо его выражало невыносимое страдание. В глазах рождалась какая-то идея.

Ольга поспешила к технику, возившемуся у электрощита:

— Вы проверили фазу?

— Директора надо проверить, — сказал техник. — Мотор новый прибыл, а потом куда-то убыл...

Ваня поднялся по ступенькам, ведущим к карусели, и громко объявил:

— Все остаются на местах! Путешествие продолжается! — Он прошел вдоль лошадок, верблюдов, слоников и оленей, усаживая малышей и приговаривая: — Крепче держись! За рога ее возьми! Сейчас — с ветерком! Не свались, Чапай!

— Парень, отойди! — заорал техник.

Не обращая на него внимания, Ваня, согнувшись, пробрался туда, где размещалась машинная сердцевина карусели. Мельком огляделся, крепко ухватился за железную рукоять и, поднатужившись, сдвинул ее с места. Одновременно поехала карусель. Сначала медленно, потом все быстрее и быстрее. И вот они уже вращались с положенной скоростью — лошади, олени, верблюды, слоники, а на них всадники в капотах и в шапочках-буратино, в платочках и беретиках, хохочущие и счастливые.

Родители обступили Ваню, наперебой благодарили и даже вознамерились его качать. Он уперся:

— Не надо, уроните! Высоко взлетишь — низко падать...

Пока проходило это импровизированное чествование, Ольга времени не теряла. Она рулеткой измеряла длину рычагов, за которые только что держался Ваня, что-то подсчитывала, закатывая глаза. Потом произнесла:

— Потрясающе!

Не обращая внимания на столь потрясенное ее состояние, Ваня потащил девушку в сторону.

— Это фантастика! — продолжала она восторженно. — Нет, это даже мистика.

Ваня, уже не слушая ее, устремился туда, где проходил кросс.

— Я себя покажу... Я тебе докажу! — упрямо бубнил он.

Ваня добежал до места и остановился. На опустевшей аллее валялись бумажки, смятые стаканчики из-под мороженого, ветерок играл обрывками серпантина. Праздник отшумел. Человек в спортивной кепочке сворачивал полотнище с надписью «Финиш».

— Опоздал! — сказал он Ване.

Тяжелые машины с буквами ТВ на бортах зарычали моторами и двинулись восвояси.

Подоспевшая Ольга, не замечая огорченного Ваниного состояния, восторженно выкрикивала:

— Какое усилие! Человек такого не может! А ты смог! Колоссальный крутящий момент! Такой момент...

— Ну да, такой был момент, — устало сказал Ваня, — дети плакали...

На экране телевизора в номере гостиницы награждали счастливых победителей кросса. Даша всхлипывала на груди у тети Гали.

— Не реви! — успокаивала тетя Галя. — Он себя в обиду не даст...

— Они его прячут, — стонала Даша. — Может быть, даже гипнотизируют!

— Женщин-гипнотизеров не бывает, — заверила тетя Галя.

— Да?! — Даша приподняла голову. — Женщины все гипнотизеры, когда надо! Там у них еще один есть, я карточку видела, совсем без кожи. Они и с Вани кожу сдерут! — Даша зарыдала.

— Хватит, хватит! — прикрикнула тетя Галя. — Ты ж его видала: жив-здоров твой Ваня.

— Мо-ой! — не утешалась Даша. — Может, и не мой, а уже той — змеи в очках!

— Вот, — сказала тетя Галя. — Очкастая — это серьезно. Тут надо разобраться. Может быть, даже действовать.

— Не буду я действовать! — Даша утерла кулачками глаза. — Пусть! Насильно мил не будешь. Тоже не очень нужен!

— Не очень... — улыбнулась тетя Галя. — Глаза б его не видели! А отчего мокрые глаза-то?

— Не надо было мне ехать.. Врун несчастный! — Даша показала на экран, где заканчивался кросс. — Обещал там быть, и тоже нету! С очкастой, наверно, заблудился... Поеду домой.

— Никаких домой! — строго оборвала тетя

Галя. — У нас задание. Распродадим, тогда и домой.

Даша затихла. Тетя Галя смягчилась.

— А Ваньку вызволим, не боись. Завтра посиди на яблочках, а я разведку сделаю...

Ваня с клеткой, где сидели голуби, подошел к памятнику Пушкину, присел на скамейку и вынул одного. Что-то пошептал голубю на ухо, посмотрел на птичку, снова пошептал. Потом бросил птаху в небо. Она сделала круг над площадью и растаяла в лучах солнца.

Голубь летел над полями, лесами и реками, над районными и областными центрами. Курс он держал к родному селению. И в полете его сопровождал голос Вани:

— Дорогая мамаша! Посылаю тебе привет из столицы, с достопримечательного места — от памятника всеми любимого поэта Александра Сергеевича Пушкина. Устроился я хорошо, Москва город хороший. Верю в скорую и радостную встречу. Голубь Коля передаст от меня привет. Жалко, что не сможет передать изображение. Ну, это поправимо. Поклон папаше и двум моим братьям. Любящий тебя сын Ваня.

Голубь, преодолев бескрайние просторы, пошел на снижение и сел на стенд со знакомым названием Малые богатыри.

В зале шла тренировка. Ваня с другими ребятами сидел на скамеечке, наблюдая, как Эдуард Гусельков, капитан команды, толкает штангу. Вот он согнулся над ней, сцепил пальцы на грифе, присел, распрямился — и штанга на груди. Еще усилие — и она уже над головой, на прямых руках.

— Орел! — одобрил Федор Николаевич. — Иди к Ольге.

Эдуард направился в угол, где Ольга, в белом халате, готовила измерительные приборы. А тренер улыбнулся Ване:

— Попробуем, богатырь! Не все ж тебе рекорды на каруселях ставить...

Ваня без всякого энтузиазма поплелся к помосту. Остановился возле противня с тальком и нехотя стал натирать ладони.

Тем временем Ольга измеряла Эдуарду давление и пульс. Она смотрела на прибор, а Эдуард с томлением — на нее. Ольга изучила показания и нахмурилась.

— Очень плохо, Эдуард. Это не ваш пульс.

— Мой, Оля...

— Эдуард! — строго посмотрела на него девушка.

— Ольга Федоровна, — поправился он. — Вес-то был ого-го! Личный рекорд, семейный, так сказать. Только зачем одинокому мужчине семейный рекорд? Одно расстройство пульса...

Ольга не вникала, она служила науке.

— Возможно, это латентная стадия гипертонии. И явные перебои ритма, — рассуждала она.

— Еще бы! — не унимался Эдуард. — Даю вам руку, и пульс сразу как под штангой... Для здоровья лучше не давать руку, а предлагать...

Эдуард не договорил — Ольга воскликнула огорченно:

— Опять!

Она имела в виду Ваню, который пытался оторвать штангу от помоста, но уронил.

— Опять! — в свою очередь возмутился Эдуард. — Он пришел, его увидели, и, кажется, он уже победил... Вам что, действительно интересен этот утюг?

Ольга посмотрела на Эдуарда отсутствующим взглядом.

— Ну? — сказал тренер унылому Ване. — В чем же дело, как ты считаешь?

— Дело в том, — честно признался Ваня, — что я никак не могу взять в толк: зачем эту дуру поднимать надо?

— Штангу?

— Штангу.

— Ясно. А ты не отвлекайся. Надо сосредоточиться, собраться. Включаешь ноги, спину, встаешь. И при этом ни о чем не думаешь! Без вопросов. Понял?

— Нет, — сказал Ваня. — Не понял.

— Чего именно?

— А зачем все-таки?

Федор Николаевич пристально посмотрел на парня.

— Слушай, Иван, ты это брось... Как зачем? Неужели не ясно?

Тренер, похоже, почувствовал, что сам не может коротко и внятно ответить. Ему, тренеру, всегда казалось, что с этим вопросом нет никаких вопросов. И он обратился к команде:

— Ребята! Слушайте, Ваня интересуется: зачем вообще поднимать штангу?

Дружный здоровый смех был ему ответом. На Ваню градом посыпались объяснения, одно другого убедительнее:

— Зачем, зачем... А затем! — смеялся один.

— А затем, что потому, что круглая земля! — вторил другой.

— Надо, Ваня, надо! — веселился третий.

Включилась и Ольга — всерьез:

— Ты еще спроси, зачем люди к Марсу стремятся, или к Северному полюсу — на лыжах, или на Эверест!

Ваня был смущен и подавлен.

— Про Марс я понимаю, и про Эверест... А зачем... железяку?

Настала минута молчания. От возмущения не было слов. А может, не было ответа.

— Федор Николаевич, — прервал молчание Эдуард, — или тренироваться, или заниматься ерундой!

Все облегченно зашумели и отхлынули от Вани.

— Деревня! — бросил кто-то.

— Точно! Не туда я заехал, ребята, — обрадованно подхватил Ваня. — Простите...

— Нет! — громовым голосом опроверг его тренер.

И Ольга повторила решительно:

— Нет!

— Твое место здесь! — Тренер показал на помост с неподвижной штангой в центре. — Он, хлопцы, может — вы же видите! У него заскок просто. А ну, Ванюша, попробуем еще разик! Ты можешь, Ваня, можешь!

Ваня только развел руками: мол, если хотите, пожалуйста, но ничего из этого не выйдет. А ребята уже подталкивали его к штанге. Ваня вздохнул, собрался с духом, присел, ухватился за гриф и сделал совершенно искренне неимоверное усилие.

— Ну! Ну! — завопили все.

Штанга не шелохнулась.

— Что же ты, Ваня! — чуть не заплакала Ольга.

И Ваня, тоже чуть не плача, ответил:

— Ну не понимаю я, не чувствую: зачем?

Тетя Галя с корзиной яблок подходила к дому Федора Николаевича. Поставила корзину на землю, достала визитную карточку и сверила адрес: сюда.

Ольга заглянула в комнату отца. Федор Николаевич молча сидел перед пяльцами.

— Что загрустил, папа? Устал?

Она подошла к нему и прижала к себе его крупную седую голову.

— Устал, вулканчик ты мой действующий. Помнишь, мама тебя так называла...

— Не раскисай, папа, — она нежно погладила его седину. — У нас столько еще дел впереди...

— А ты не слишком делами увлекаешься? — осторожно спросил отец. — Никогда не отдохнешь, в парк какой-нибудь не сходишь, в кино с кем-нибудь...

— Ой, папуля, это не для меня... — отмахнулась дочь.

Она ушла, а Федор Николаевич взял сильными пальцами иголку и задумчиво склонился над вышивкой.

Ваня же сидел в своей комнате, и его внимание было сосредоточено на экране телевизора, рукоятку которого он крутил в непрерывном поиске: обзор новостей, концерт для воинов, шахматная школа, демонстрация мод... Когда в квартиру позвонили, Ваня даже не шелохнулся.

Ольга открыла входную дверь и обнаружила за нею колхозницу с корзиной яблок.

— Здравствуйте! — не дожидаясь приглашения, она втиснулась в прихожую. — Меня Федор Николаевич приглашал... — и продемонстрировала визитную карточку.

— Папа, это к тебе! — крикнула Ольга.

Появился Федор Николаевич и удивленно воззрился на гостью.

— Не узнаете? — не обиделась тетя Галя и широко улыбнулась. — Колхоз «Красный богатырь», яблоневый сад, вспоминаете?..

Теперь уже Ольга удивленно посмотрела на отца.

— Вот эти яблочки оттуда, — тетя Галя вручила Федору Николаевичу тяжелую корзину. — Кушайте на здоровье!

При всем при этом тетя Галя шарила глазами по сторонам, кого-то выискивая.

— Чем обязан? — неуверенно продолжил разговор хозяин дома. — Как, простите, вас...

— Галина Семеновна, звеньевая, в Москве по командировке колхоза. Снабжаем столицу фруктами. А это доченька ваша? У, какая серьезная!

— Ольга, — сказала Ольга и пожала ей руку. — А почему вы не торгуете на рынке, а носите по квартирам?

— А потому, что это вам подарок. А на рынке мы тоже торгуем... Красиво у вас! — заключила она, имея в виду квартиру. — А можно посмотреть, как в столице живут? — Она явно собиралась гулять по комнатам.

— Галина Семеновна, почему именно нам решили вы подарить яблоки? — спросил Федор Николаевич. — Просто даже неудобно...

— Удобно, удобно! — успокоила тетя Галя. — Вы приезжали к нам в гости, мы — к вам. Да вы не бойтесь: мы в гостинице остановились.

Разговаривая, она заглядывала по очереди в ванную, в туалет, в Ольгину комнату — и в ужасе зажмурилась, обнаружив там фигуру без кожи. Закончить осмотр ей не дали.

— Может быть, чайку попьем? — предложил Федор Николаевич и слегка потеснил гостью в сторону кухни.

Ольга удивленно пожала плечами.

— Чай пить — не дрова рубить! — легко согласилась тетя Галя.

— Оленька, помоги, — попросил отец.

— Оленька девочка ученая, а мне у плиты не в тягость. Где у вас чашки? — по-хозяйски спросила тетя Галя.

Они сидели втроем и пили чай.

— Ну, а теперь скажите откровенно, какие у вас на Ваньку Добрынина виды? Только всю правду! — тетя Галя строго глянула на Ольгу.

— Он чрезвычайно одаренный юноша, — начал Федор Николаевич. — Природа к нему щедра необыкновенно...

— Красиво! — перебила тетя Галя. — Говорите красиво. А зачем прячете?

— Не понял...

— Односельчане его встречают, а он, как загипнотизированный, не узнает практически.

— Если вы имеете в виду эксперимент, прямо связанный с новейшими достижениями генетики, то...

— Девочка, — оборвала Ольгу тетя Галя, — что ж ты меня генетикой по голове? Мы ведь генетики не боимся. Скажи лучше, зачем ложную информацию по телефону давала? Зачем его прячете? Скрываете, как узника?

— Вы — чудо, Галина Семеновна! — рассмеялся Федор Николаевич и крикнул: — Ваня! Узник! Иди сюда!

— Иду! — раздался Ванин голос.

И он появился.

— Тетя Галя! Вот так встреча! А Даша где?

— Где-где! В беде она! Ты что девку мучаешь?

— Ну, это вы бросьте...

— Издеваешься, прости меня, она ж рыдает! Головой бьется. Об стенку гостиницы...

— Рыдает? — Ваня был потрясен. — Бьется?! Я ей объяснил ведь...

— Плохо, значит, объяснил. Так можно и потерять человека!

— Как это потерять? Как потерять? — Ваня заметался. — Она на рынке?

— Пока там... — неопределенно сказала тетя Галя.

— Я к ней!

Он метнулся к выходу. Ольга вскочила, хотела следом, но тетя Галя ловко и твердо перехватила ее за руку.

— Не надо, посиди с нами, дочка...

На маленьком экране переносного телевизора певец душевно пел о любви и печали.

Даша слушала, сопереживая, а старый таджик угощал ее чаем.

— Спасибо, мне хватит, — благодарила девушка.

Но старик настаивал. Вежливо и изысканно:

— Кто чай не пьет, себя лишает силы, так говорил великий ибн Сина! — Он поднял палец. — Мудрость, фольклор...

За их беседой наблюдал, стоя неподалеку, могучий штангист Эдуард Гусельков. А когда старик отвлекся, отошел к соседям, Эдуард приблизился к Даше.

— Здравствуйте!

— Добрый день... — Даша пригляделась и узнала: — А-а, это вы?

— Я.../ Мы яблоки вчера покупали...

— Не понравились? Других нет!

— Понравились, наверное. Яблоки другому предназначались. Мне показалось, вы узнали того человека на фото... Кто он?

— Неужели не знаете? — усмехнулась Даша.

— Не знаю. И мучаюсь...

— Так спросите ту, очкастую!

— Ольгу? Понимаю... Но дело как раз в том, что мне ее спрашивать не с руки. У меня подозрение, что этот Добрынин слишком много места занял в ее жизни...

— А мне, наоборот, показалось, что она заняла... Чужое место!

Эдуард не успел продолжить беседу: к Даше подошел толстячок в светлой замшевой куртке, замшевых брюках и замшевой кепочке.

— Почем яблочки? — спросил он.

Даша молча указала на карточку с ценой, укрепленную на весах.

— Грабеж! — возмутился замшевый толстячок.

— Цена общая, — Даша пожала плечами.

— Всеобщий грабеж! Средь бела дня! Спекулянты!

— Зачем вы так... — растерялась Даша. — Мы не спекулянты, мы колхозники... Я после школы в колхозе осталась. Вакиль Бакиевич,— она кивнула на место ушедшего таджика, — он с басмачами дрался, колхозы устанавливал...

— Не надо, не надо! Вы и на этом спекулируете!

— Полегче, товарищ... — надвинулся на замшевого Эдуард.

Но Даша отстранила его, тихо сказала:

— Спекулянты торгуют чужим, а мы продаем свое! Мы растим это своими руками, мы яблони от мороза ватниками укутывали, чуть ли не дыханием грели...

— Поэзия! — не сдавался замшевый. — А проза — цена ваша. Дикая!

— Дикая? — вскипела Даша. — А про прибавочную стоимость вы проходили? Только мы за околицу — поломка тут как тут! Вроде по всем правилам ехали, но два ящичка пришлось подарить. И так три раза за дорогу. Из чьего это кармана-то? Из вашего? Нет, из нашего —вот яблочки и подорожали!

— Ну, знаете ли...

— Я-то знаю! Сюда прибыли — в гостинице еще два ящика за поселение. Грузчиков тут нет. Какая-то мафия разгружала — полтинник за ящик. Весовщики дали, кладовщикам дали, в лаборатории чуть-чуть оставили, чтобы с анализом не тянули... Она и набежала — прибавочная стоимость! Ясно?

— Неясно! — упорствовал замшевый. — Зачем даете? Сами же и плодите взяточников!

— Приходится. Яблоки сгниют...

— А мораль у вас давно гнилая! Нет дающих и берущих. Есть только дающие или не дающие. Я, например, никогда никому ничего не даю, никаких взяток! — закончил свою гордую речь замшевый человек и пошел к выходу.

Даша и Эдуард озадаченно глядели ему вслед. Под сводами рынка прозвучал радиоголос:

— Водитель сорок-шестьдесят, подойдите к своей машине! Сорок-шестьдесят, подойдите к своей машине!

Услышав это, горделиво удалявшийся замшевый вдруг припустил во весь дух. Даша с Эдуардом заинтересованно подошли к двери, наблюдая, как он подбежал к «Жигулям» и ему вежливо козырнул милиционер.

— Стоянка запрещена. Знак видели? Документы....

— Документы? Пожалуйста, — заискивающе

улыбнулся замшевый. — Пожалуйста, мои документы, вот...

Он ловко извлек из кармана и протянул милиционеру пятерку.

Даша и Эдуард дружно прыснули и скрылись за дверями рынка, не желая из деликатности наблюдать дальнейшее.

— Ну, жук! — смеялся Эдуард. — Жучок! Замшевый...

Даша тоже звонко смеялась. И таких вот, веселых и дружных, увидел их Ваня Добрынин, примчавшийся спасать любимую от возможной трагедии, приближение которой ярко обрисовала тетя Галя.

— Пришел! — обрадовалась Даша.

— И зря! — мрачно констатировал Ваня, отводя Дашу в сторонку, чтобы Эдуард не слышал. — Рыдает, головой бьется... Я-то, дурень, поверил. А здесь уже ячейка общества почти...

— Ну, Отелло! — улыбнулась Даша.

Но вдруг вся понурилась под тяжелым и даже презрительным взглядом Ивана.

Ваня развернулся и пошел с рынка.

Эдуард удивленно посмотрел на него, на Дашу, сорвался с места и поспешил за Ваней.

— Стой! — он догнал его на улице. — Надо поговорить!

— Разговаривай... — приостановился Ваня.

— Сядь!

Эдуард с трудом усадил Ваню на скамейку и сел рядом.

Так они некоторое время сидели и молчали.

— Слушай, давай по-честному, — сказал наконец Эдуард. — Ты что, ее любишь?

— Люблю, — не стал скрывать Ваня. — И ты?

— И я, — горестно признался Эдуард.

Они снова помолчали.

— А ты давно любишь? — спросил Эдуард.

— Год уже... А ты?

— И я год.

— Год? — больше прежнего помрачнел Ваня. — Выходит, скрывала...

— Такая недоступная, — вздохнул Эдуард, — хотя, может, только со мной... О тебе вон заботится, гору капусты доставила.

— Яблок, — уточнил Ваня.

— И яблоки тоже, и мед, и орехи.

— Какие орехи? — не понял Ваня. — Орехи у нас не растут... Стоп! А ты кого любишь-то?

— Кого, кого... Ольгу.

— Ольгу? А я Дашу люблю! Дашу! Вот под которую ты сейчас клинья подбивал...

— Какие клинья?!

Эдуард оторопело уставился на него. А потом бросился счастливо тискать и ломать Ваню. Ваня отвечал тем же. Прохожие опасливо обходили их — дружеские объятия двух богатырей скорее напоминали схватку по вольной борьбе.

— Ольгу! — смеялся Ваня. — Да как можно любить такую воблу?!

— Что?! — грозно нахмурился Эдуард.

— Прости, довела она меня своей наукой!

— Это она может, — согласился Эдуард. — Ничего больше не знает. Что делать?!

— Действовать! Объяснись! Сразу. Решительно. Цветами осыпь!

— На цветы она не реагирует...

— Знаю. А ты приучай! Формируй. Может, тогда и мне полегчает. А то и Ольга, и штанга, и вся жизнь у них — мне во где! — Ваня резанул себя ладонью по горлу.

— Так переезжай ко мне в общежитие, — предложил Эдуард. — Сейчас каникулы, все свободно. А к осени поглядим...

— К осени! Я и так засиделся. Думал, раз — и в дамках, а тут...

— Непонятно, — опять засомневался Эдуард, — если не Ольга, так чего ты у них живешь? Рекорды ведь от местожительства не зависят.

— Причем рекорды? У меня посерьезнее. Жизнь решается!

— Темнишь? Советы даешь, а сам? Тоже бери цветы — и к Даше!

— Тут цветов маловато, — вздохнул Ваня. — Тут требуются доказательства...

Ваня снова смотрел телевизор в своей комнате, переключая программы. За передачей для детей последовал обзор событий в мире, по-

том — московские новости... На новостях Ваня задержался, прислушался.

— Новый район Кузино. Строители потрудились здесь наславу. Много добрых слов услышали они в эти дни от новоселов. Да и от гостей столицы, которые приезжают сюда полюбоваться новыми кварталами. Сегодня в полдень вы увидите репортаж отсюда, из экспериментального дома, который примет первых жильцов...

Ваня выключил телевизор и задумался. Потом подошел к зеркалу, посолиднел лицом, откашлялся и начал:

— Дорогие товарищи телезрители! Я в столице гость. От имени моих односельчан... нет... от всех тружеников села я поздравляю... нет... приветствую строителей...

Так репетировал Ваня. А за приоткрытой дверью стояла и удивленно прислушивалась к его речам Ольга.

Ваня — в нарядном костюме, при галстуке — ехал в троллейбусе.

— Я себя покажу! Я тебе докажу! — шептал он, глядя сквозь стекло.

А на задней площадке стояла Ольга и не спускала с Ивана глаз.

Потом она следила за ним, стоя в соседнем вагоне метро.

Потом преследовала на такси автобус, в котором ехал Ваня.

И наконец, шла за ним через горы строительного мусора к двум новеньким и одинаковым красавицам башням.

Площадка между ними была запружена мебельными фургонами. Там же стоял автобус телевидения.

Мимо Вани проносились крайне занятые новоселы — задать вопрос было некому. Наконец он заметил спокойно восседавших на старинных стульях двух очень похожих одна на другую старушек. Рядом громоздился их нехитрый скарб, стоял горшок с фикусом и дремал пушистый кот.

— Вещички стережем, бабуленьки? — улыбнулся им Ваня.

— Да нет, отдыхаем милый, — словоохотливо откликнулась одна из старушек. — Спасибо! Сколько народу мимо шагает, а ты первый с вопросом обратился, любознательный...

— Тогда скажите заодно: телевидение где снимает?

— А вон там, — вторая старушка указала на дом напротив.

— Спасибо, — Ваня пошел, но обернулся: — Интересно, а вы часом не близнецы?

— Они, — подтвердила первая. — С детства не различают!

— Мы вроде как эти два дома, — добавила вторая.

— Точно, — улыбнулся Ваня, снова пошел, но вернулся с новым вопросом: — А любопытно, если дома одинаковые, почему снимают в том, а не в этом?

— Ну-у, вопрос! В том доме лифт пустили, а в этом — нет.

— Как нет? — Ваня явно решил задержаться. — А вы?..

— Так мы отдыхаем. Второй уж день отдыхаем. Скоростной обещаются пустить — тогда помчимся. Говорят, недолго ждать осталось.

— Как же вы тут... живете?

— А хорошо, милый, живем. Пока одна — за продуктами, другая — вещички стережет. Примус есть, чайком балуемся.

— Поселимся, приходи на чаек. Мы двадцатый этаж выпросили — там воздух чистый!

Ваня задумался. Из соседнего дома показались телевизионные люди с ручными камерами, снимавшие суету новоселов. Ваня глянул на них, на старушек и решительно объявил:

— Садитесь, гражданочки, быстро — лифт подан!

Ольга, укрывшаяся за углом дома, с изумлением увидела, как он усадил на каждое плечо по старушке — одна держала в руках фикус, другая кота, а их вещички Ваня прихватил сам — в каждой руке по тюку. И таким манером скрылся в подъезде.

Ольга следом заскочила в подъезд и увидела, как Ваня со своей небывалой ношей поднимался по лестнице.

На площадках этажей новоселы приветствовали его бурными аплодисментами.

Наконец, появился этаж с цифрой «20».

— Приехали! — выдохнул Ваня.

Старушки, не слезая с его плеч, глянули в широкое окно, за которым простирались город и небо.

— Какая красота! — воскликнула одна.

— Какой воздух! — восхитилась другая.

А Ваня с грустью глядел не в небо, а вниз, на землю — там, поднимая пыль, уносился вдаль автобус телевидения. Репортаж был передан. Зачем им было тут оставаться...

Эдуард Гуселькoв прохаживался перед домом Ольги с огромным букетом тюльпанов. По двору бесцельно кружил на велосипеде мальчишка. Эдуард махнул ему рукой, подзывая. Мальчишка подъехал, увидел на лацкане у дяди значок мастера спорта и сразу проникся уважением.

— А по какому вы мастер? — спросил он.

— По штанге, — ответил Эдуард.

— В тяжелом весе?

— В нелегком, мальчик, в нелегком, — Эдуард огляделся по сторонам. — Часы есть?

— Конечно, вот. Уже семь месяцев.

— А время есть?

— Каникулы... — неопределенно ответил мальчик.

— Тогда слушай! Отойди вон к той песочнице, спрячься под грибком... Когда появится девушка, я буду с ней говорить ровно три минуты. Потом мы с ней пересечем улицу и войдем в кафе-мороженое, — Эдуард показал через улицу. — Ты ждешь еще ровно пять минут, подходишь к нашему столику и вручаешь девушке этот букет. Говоришь: «Просил передать Эдуард!»

— А Эдуард — это вы? — догадался мальчик. — Все понятно — хохма... Сделаю!

Мальчик взял букет и обосновался в песочнице. Почти одновременно появилась Ольга, торопившаяся к подъезду. Эдуард решительно встал у нее на пути.

— Ольга, — озабоченно сказал он, — у меня важное сообщение!

— Опять подкарауливаете? Я спешу...

— Я тоже. Но это касается Ивана...

— Вани?! — Ольга просияла. — Только что... Ну буквально сорок минут назад я зафиксировала выдающееся достижение! В голове не укладывается... Он одолел сорок лестничных пролетов, на подъем, естественно, с весом сто шестьдесят килограммов за две минуты восемь секунд. Представляете?! Это адекватно работе с весом, взятым на грудь низким седом со штангой килограммов примерно... плюс-минус... страшно выговорить!

— Даже слушать страшно! Надо обсудить.

— Надо! — решительно согласилась Ольга.

— Не здесь же, пойдемте в кафе.

— Пойдемте, — опять согласилась Ольга.

Когда они пересекли улицу, Эдуард подмигнул мальчишке. Тот сделал ручкой: все, мол, будет в порядке.

В кафе Эдуард на ходу бросил официанту:

— Шесть порций в три вазочки!

А за столиком, отвечая на нетерпеливый взгляд Ольги, он сказал:

— Оля, Иван вас не любит!

— Ну и что? Он меня даже воблой называет.

— Но это не со зла, — вступился за друга Эдуард. — Вобла — это так... комплимент. Вобла нынче — редкость!

— Да не волнует меня все это, с чего вы вдруг? Пусть меня уважает и стремится к намеченной цели!

К столику подошел мальчик с букетом тюльпанов. Вежливо шаркнув ножкой перед Ольгой, он сказал:

— Это вам! Просил передать Эдуард, — и подал ей букет.

Эдуард замер в ожидании.

Ольга удивленно, в некоторой задумчивости смотрела на букет в своих руках. Потом медленно поднесла его к лицу.

— Мне никогда не дарили цветы...

Эдуард вручил одну из трех вазочек с мороженым мальчишке и шепнул:

— Удались!

Строгий Лермонтов смотрел с высоты своей бронзовой фигуры на Ваню. Ваня сидел на

скамейке перед памятником. Он достал из клетки своего второго голубя и стал что-то нашептывать ему на ухо. Потом, широко размахнувшись, забросил голубя в поднебесье.

И вновь крылатый почтальон полетел над просторами родной земли, неся домой весточку, содержание которой излагал Ваня своим голосом:

— Дорогая мамаша! Голубь Петя принесет тебе привет с примечательного места столицы: от памятника другого всеми любимого поэта Михаила Юрьевича Лермонтова. Тоскую я здесь без вас. Да и вы, наверное, ждете не дождетесь. Пока вернуться не могу, задерживают обстоятельства. Хотя и мечтаю. Поклон папаше и братьям. Любящий тебя сын Ваня.

Голубь миновал города и леса, селенья и реки и к вечеру опустился передохнуть после долгого пути на стенд с названием Малые богатыри.

Дома Федор Николаевич держал перед собою согнутые в локтях могучие руки, а тетя Галя наматывала на них нитку шерсти.

— Вышиванье хорошо, а вязанье лучше, — приговаривала она. — Я обучу — вы способный. Чтоб мужик вышивал — никогда не слыхала. И не видала тем более...

— Конечно, был бы сын, — вздохнул Федор Николаевич, — было бы проще. А девчонка, сами понимаете, выросла без матери... С кого брать пример? С отца берет. Вот — штанга. Буду твоей помощницей — и все тут. И спорить не смей! Я и вышиваю теперь в основном-то, чтоб ей женский пример показать...

— И хорошо, и вязанье освоите. Внук появится — сами свяжете чепчик.

— Галина Семеновна, — грустно улыбнулся Федор Николаевич, — от науки какие внуки?!

Тетя Галя не успела возразить — в дверь позвонили. Федор Николаевич перевесил нитки на спинку стула, вышел в прихожую и толкнул входную дверь — она открылась.

Там стояла Ольга. Ее обычно строго сидящие очки еле держались на кончике носа. Одной рукой она прижимала к себе охапку тюльпанов, в другой держала ключ, которым пыталась отпереть дверь.

— Дверь не открывается! — сказала она, сияя глазами.

— Так она открыта! — отец был по-настоящему испуган.

— А-а, открыта, понятно-о, — пропела Ольга и легким прыжком впорхнула в квартиру.

— Где ты была? Что случилось? — Федор Николаевич шел за нею.

— Случилось? Ничего не случилось! Может человек быть просто счастливым? Просто счастливым? — пела она и кружилась по комнате, разбрасывая вокруг себя тюльпаны.

Кружась, она налетела на тетю Галю и поцеловала ее в щеку.

— Какая вы милая женщина! Просто удивительно симпатичная!

— И на тебя, девушка, приятно поглядеть, — улыбнулась тетя Галя.

Уловив момент в Ольгином круженье, она тоже чмокнула ее в щеку и по-молодому подмигнула Федору Николаевичу:

— Наука — наукой, а внуки...

Федор Николаевич попытался навести порядок.

— Постой, Ольга! Что случилось? Где Иван? Ты же пошла за ним...

— Иван? Ваня? А-а, мне Эдик все рассказал! Ваня любит Дашу, Даша любит Ваню... — Ольга на миг остановилась, сосредоточилась и сообщила: — Папа, сегодня ты проводишь тренировку без меня.

И вновь закружилась и, разбрасывая тюльпаны, выпорхнула из комнаты.

На экране телевизора старого таджика шла какая-то мелодрама. Даша следила за душераздирающими перипетиями любви, и по щеке ее катилась слеза.

— Зачем плачешь, Даша-хон? — вздыхал старик. — Любовь будет, счастье будет... Такая добрая, красивая — зачем страдаешь? «Кто знает цену сущности своей, тот самый предостойный из людей». Тысячу лет назад человек сказал, а как будто про тебя сказал сегодня!

По рынку стремительно приближалась к

ним Ольга. В руке у нее были три тюльпана, оставшиеся от букета.

Увидев ее, Даша поспешно смахнула слезу, вскочила, собираясь вымолвить нечто резкое. Но Ольга вдруг улыбнулась обезоруживающе, протянула ей цветы и просто сказала:

— Даша, а Даша, пойдем к Ване!

Федор Николаевич вошел в спортзал. Вся команда была в сборе. Но никто ничего не делал. Каждый сидел, подперев подбородок кулаком в позе роденовского мыслителя. Это была уже не сборная по штанге, а ни дать ни взять пленарное заседание сессии Академии наук, решающее коренные философские вопросы бытия. Вани среди них не было.

— А Иван где? — с порога спросил тренер.

— Пока не приходил, — отвечал, не меняя позы, капитан Эдуард.

— А вы почему сидите?

— Думаем... — Эдуард сделал широкий жест в сторону товарищей.

— Не тренируетесь почему? Что значит — думаем?

— Посудите сами, — неторопливо продолжил речь Эдуард. — Я — дипломник, трое из нас — заочники, Дубов — вообще аспирант, так что народ интеллектуальный, думающий. Вот и задумались...

— Почему задумались? Над чем? — тренер терял терпение.

— А вот над чем... Такие успехи науки и техники, созданы прекрасные подъемные механизмы...

— Что ты мне голову морочишь! Думаете-то о чем?!

— Все о том: зачем же — руками? Зачем штангу поднимать?

— У-у, Ванька, нечистая сила! — простонал тренер. — У-у, смутьян, разложил команду! Где этот философ? Где?!

Ваня и Даша бродили по Москве.

Они шли по широким улицам и тихим переулкам, сидели на зеленых скверах и стояли у ажурных перил над Москвой-рекой. Они что-то шептали друг дружке, чему-то смеялись, и глаза их лучились счастьем. Они были молоды и влюблены. И хорошая песня сопровождала их в пути.

Вечер застал Ваню и Дашу в парке. Зажглись фонари, освещая в аллеях влюбленные парочки.

— Хорошо... А домой хочется! — говорил Ваня.

— Тетя Галя довольна — расторговались. Теперь и домой, хоть завтра. — Даша улыбнулась. — И вообще, надо было тебе сюда рваться!

— Твой зоотехник виноват, — тоже улыбнулся Ваня.

— Шуток не понимаешь...

— Ничего себе шуточки! Да я, если хочешь знать, если на принцип...

— Все, все забыли! — остановила его Даша. — Нам и без телевизора хорошо.

— Забыли так забыли... Что я, артист — с экрана таращиться! Я для тебя хотел... Любовь доказать!

— Глупенький Ванечка! Не надо мне ничего такого... Лишь бы ты — рядом!

Она прислонилась к его плечу. И они пошли дальше — влюбленные, счастливые.

Аллея вывела к танцплощадке. Там гремела музыка, звенел смех, молодые голоса. Площадка была необычно ярко освещена: к фонарям добавлялся свет прожекторов по углам. И еще по кругу ездили телекамеры, а у входа стоял телевизионный автобус, из которого змеились кабели.

При виде всего этого Ваня вдруг насторожился, как боевой конь, услыхавший зов походной трубы.

— А все-таки, — пробормотал наш богатырь, — я тебе докажу!

И повлек Дашу за руку к танцплощадке.

— Не надо, Ваня... Неохота мне танцевать, — сопротивлялась Даша.

Но он тащил ее к телевизионному ведущему, который громко вещал:

— Шире круг! Конкурс на лучший молодежный танец продолжается! Все готовы?

— Готовы! — выкрикнул за всех Ваня.

— Не надо! — поняла Даша. — Мы же договорились...

Однако Ваня был уже не в силах сдержать свой порыв.

— Я сейчас... сейчас, только докажу... Запросто! А ты гляди, сюда гляди...

Он указал Даше на экраны двух мониторов, стоящих возле камер, оторвался от девушки и предстал перед ведущим.

— Иван Добрынин! Колхоз «Красный богатырь»!

И выкинул замысловатое коленце — фрагмент из своей испытанной чечетки.

— Неплохо, — поддержал ведущий. — Отойдите пока... — И выкрикнул: — Белый танец! Вальс!

— Можно и вальс! — сразу согласился Ваня.

— Вы мешаете... Дамы приглашают кавалеров! Девушки, подходите к кавалерам!

Ведущий заметил очаровательную в своей растерянности Дашу.

— Девушка! — позвал он ее. — Пожалуйста, подойдите сюда!

— Я? — удивилась Даша.

— Вы, вы... А вы отойдите! — повторил Ване ведущий. — Девушка, видите вон того молодого человека? — Он показал Даше на профессионального танцора. — Вот его приглашайте... Да скорее же, скорей, пошел мотор!

Танцор сам приблизился к Даше, и ей ничего не оставалось, как очутиться в его объятиях.

Гремела музыка. Перед оторопевшим Ваней стремительно кружились пары, где-то мелькало родное светлое платьице.

Дашу, танцующую с подставным кавалером, прекрасно было видно на экранах обоих мониторов. Ваня переводил взгляд с экрана на экран, и Даша, танцующая с другим, казалась ему привидевшейся в каком-то кошмарном сне.

Отлетели последние звуки вальса. Ведущий объявил:

— Приз присуждается лучшей паре! Вот — дуэт победителей!

Оркестр грянул туш. Экран показал крупно — крупнее не бывает! — взволнованное и прекрасное лицо Даши.

Ваня, униженный и растоптанный, убегал с танцплощадки в темноту кустов и ночи.

Печальный Ваня сидел у памятника такому же печальному Гоголю, что спрятан в одном из дворов на Суворовском бульваре. Рядом стояла клетка с последним голубем. Ваня вздохнул, достал птицу и пошептал ей на ухо. Голубя он не бросил, тот сам слетел с ладоней. А когда ладони освободились, Ваня охватил ими голову и замер, уныло сгорбившись.

Голубь летел в синеве, и звучал Ванин голос:

— Прости меня, дорогая мамаша! Голубь Никанор донесет тебе весть, что не быть, видно, твоему сыну счастливым. Я многое понял, потому что пережил и позора натерпелся! Про будущее ничего не знаю. Иван.

Ревела буря, гром гремел, во мраке молнии блистали. Но голубь упорно летел и летел сквозь непогоду, пока не приземлился на знакомый стенд полустанка Малые богатыри.

А в родном селе погода была ясная, ветер слабый, до умеренного.

За столом сидели Иван Карпович Добрынин, рядом супруга его, а напротив два их сына — механик Антон и агроном Митя. Один стул — Ванин — был сиротливо пуст.

В центре стола восседал голубь Никанор. Все молча глядели на него. А потом мать встала и сказала убежденно и кратко:

— Надо ехать!

Антон и Митя вытолкали из сарая старенький «Запорожец». Отец приторочил на крышу клетку со всеми тремя голубями. Мать привычно села за руль машины. За нею втиснулись и мужчины. «Запорожец» грузно осел на рессоры и затарахтел к околице.

При выезде на шоссе стояла стрелка с надписью «Москва». Туда машина и повернула.

В гостинице заплаканная Даша торопила тетю Галю. Та, видно, собиралась уже ко сну, но теперь поспешно одевалась.

— Скорее, тетечка Галечка, скорее! Я же Ваню знаю, он от обиды что угодно выкинет.

— Сам влез в историю, — ворчала тетя Галя, — а теперь обиды...

— Я весь парк обегала — как провалился!

— Москва большая... Потеряться есть где.

— Может, сразу в милицию?..

— Милиция пусть преступников ищет! Сначала давай к Федору Николаевичу. Может, Ванька там пятый сон уже видит.

А Ване вовсе не спалось. Печальный и одинокий, бродил он по ночной Москве. Шел по затихающим площадям и засыпающим улицам — без цели, куда глаза глядят, похоже, прощался...

Устав, Ваня опустился на скамейку в сквере. Сквер протянулся вдоль широкого проспекта, и в этом месте шло строительство подземного перехода. За дощатым ограждением, увенчанным красными предохранительными светильниками, тяжко ухали механизмы и стучали отбойные молотки. Ваня не обращал внимания — был сосредоточен на собственных мыслях.

Неподалеку остановилась машина, у нее откинули борта, и за ними обнаружилась гора молодых саженцев. Люди снимали саженцы по одному и, положив на плечо, шли вдоль проспекта. Они шли цепочкой, в такт их шагам плавно покачивались легкие кроны, свет фонарей превращал эту картину в волшебный театр теней.

При взгляде на такое душа Вани дрогнула и запела. Ваня встал, завороженный, и пристроился в конце цепочки. Он с наслаждением трогал листочки, забегал вперед и брал в ладони землю с корней, ласково растирал ее.

— Ты что, парень? — оглянулся один из несущих. — Помочь хочешь?

— Ага! — просто ответил Ваня.

Притихшие тетя Галя, Даша и Ольга следили за Федором Николаевичем, разъяренно шагавшим по комнате.

— Хорош Ванька, хорош артист! Всех хотел обштопать, а обштопал сам себя! Ни вес не взял, ни на экран не вылез... Жулик малолетний!

— Папа, — робко вставила Ольга, — Ваня не жулик, вспомни, он же никогда и не говорил про рекорды. Он все из-за любви...

— Давно ты про любовь заговорила?! Кому — любовь, а кому — завтра чемпионат! И этот влюбленный у меня выставлен в личном зачете!

— Ну вот, — примиряюще улыбнулась тетя Галя, — хоть по любви, хоть для чемпионата, а искать Ваню надо?

— Надо, — не выдержал, улыбнулся ей в ответ тренер. — Сейчас ребят обзвоним, может, кто что знает...

Ваня работал. Вдохновенно и радостно. Занимался трудом понятным и любимым — сажал деревья.

Несколькими уверенными движениями лопаты он подправлял яму, чтобы она сделалась такой, какой нужно — не больше и не меньше. Потом бережно, даже нежно, устанавливал в нее саженец, аккуратно присыпал землей, выравнивал, на миг приникал к деревцу и что-то ласково шептал — желал, наверно, вырасти большим и сильным.

Работавшие делали остановки для передыха, а Ваня не останавливался. Его только отвлек ударивший вдруг со стороны яркий сноп света — неподалеку включали прожектора и расставляли аппаратуру.

— Что это? — спросил Ваня.

— Телевидение приехало, — объяснили ему. — Снимают тех, кто ночью в городе не спит, работает...

— Понятно, — без интереса сказал Ваня. И сосредоточился на очередном саженце.

Телевизионщики спускались в переход, разворачивали кабели, устанавливали камеры.

К сажающим деревья подъехала пузатая поливальная машина.

— Поливать пора? — спросил шофер.

— Погодь немного, — ответили ему. — Пока поспи...

Шофер отвел поливалку в сторону, надвинул кепку на глаза, откинулся спать. Он даже не почувствовал, что огромная машина стала потихоньку проваливаться.

Сажавшие деревья обернулись на испуганные крики и увидели, что из-под земли в па-

нике выбегают люди. Поливалка стояла на еще не укрепленном перекрытии строящегося перехода, и оно, перекрытие, прогибаясь, трещало.

Ваня отшвырнул лопату и бросился в переход. Строители и телевизионщики рвались ему навстречу. Еще мгновение — и произошел бы обвал.

Но Ваня успел подставить под перекрытие свою могучую спину и подпереть его для надежности руками.

— Чокнутый! — кричали ему. — Беги, спасайся!

— Ничё, ничё, ребята, — спокойно улыбнулся Ваня. — Я чуток подержу...

Спасая людей, он стоял, как легендарный Атлант, этот юный курносый богатырь, и на его плечах лежал потолок перехода, который в то же время был «полом» улицы, а по улице шли люди и ехали машины. Эта улица вливалась в другие улицы — так что казалось, весь город надежно покоится на могучих плечах Вани Добрынина.

Наверху испуганный шофер отгонял свою поливалку. А в переход уже возвращались люди с подпорками, инструментом. Они закрепили перекрытие. И Ваня не спеша покинул свой пост, поводя занемевшими плечами.

Люди обступили его, обнимали, целовали, что-то кричали сквозь радостные слезы.

— Не надо, чего вы, — отбивался Ваня смущенно.— Ой, руку пустите, больно! Оно ж тяжелое оказалось, зараза...

На него поехала телекамера, в лицо ударил свет.

— Это что? — Ванюша прикрыл глаза ладонью. — Зачем?

— Молчите! — кричал человек в кожаном пиджаке. — Вы свое сказали! Теперь говорить будем мы!

— А вот и не надо, — возразил Ваня. — Я для того разве? Людей могло пришибить!

— Завтра об этом узнают все! Вся страна!

— Не надо, — твердо повторил Ваня.

И устало, чуть сгорбившись, пошел прочь.

Эдуард спал на кровати в комнате общежития. Ваня, чумазый и осунувшийся, постоял над ним, потом осторожно тронул за плечо. Эдуард дернулся, сел, вытаращился на Ваню и вдруг замахал руками, будто увидел привидение:

— Пшел вон! Так надо, надо и все! Уйди!

Он рухнул на подушку и мгновенно уснул. Ваня нерешительно потоптался и побрел к двери. Но Эдуард опять встряхнулся и сел:

— Ты, что ли? Я думал, приснился... Зачем, зачем ее поднимать?.. Надо и все! Сегодня — чемпионат. Надо!

— Я понимаю.

— Ничего ты не понимаешь! — Эдуард спрыгнул с кровати. — Тебя обыскались! Пошли звонить...

— Нет! Нет! — испугался Ваня.

— Гордый? Сам во всем виноват.

— Виноват, — согласился Ваня. — Дарье наобещал, Федора Николаевича обманул...

— Вот и пойдем, все объяснишь, извинишься. Ты на чемпионат заявлен. Не явишься — Федора Николаевича подведешь!

— Явлюсь... Явлюсь, а потом поеду...

— Куда поедешь?

— А хоть куда. Страна большая. Только б с Дашиных глаз...

— Попутного ветра! — Эдуард нырнул в постель и надернул на голову одеяло. Из-под одеяла глухо донеслось: — Трепло! Самое настоящее!

Ваня потоптался в центре комнаты:

— Почему же я трепло-то?

— Любовь, любовь! Навсегда!

— Да стыдно мне перед нею, прямо не знаю как...

Эдуард высунулся из-под одеяла:

— Давай так: ложись, спи. Утро вечера мудренее.

В доме Федора Николаевича и не ложились. Отец, Ольга, Даша с измученными бессонницей лицами сидели у телефона. Тетя Галя у плиты варила кофе.

Федор Николаевич, прижимая к уху трубку, слушал:

— Не было? Это точно?.. — он положил трубку и сообщил: — Там его не было.

— Что же делать? — вздохнула Даша.

— Радоваться. Я в морг звонил!

Все вздрогнули от резкого звонка, Ольга схватила трубку.

— Алло! Ты? Здравствуй, Эдуардик! Конечно, занято... Всю ночь трезвоним — в милицию, в больницу и в этот... страшно сказать... Что? — Она радостно обернулась к остальным: — Ваня у него!

— Едем! — вскочила Даша.

— Не надо, — улыбнулась Ольга. — Они придут на чемпионат.

В большом зале спортивного дворца заканчивались последние приготовления к чемпионату. Занимали места зрители. Проверяли готовность аппаратуры фотокорреспонденты. Прильнули к телекамерам операторы в наушниках.

Недалеко от помоста проверяли контрольные весы, раскладывали по местам железные «блины» для штанги, а на электронном табло пробно мелькали цифры.

Запыленный «Запорожец» стоял у дома Федора Николаевича.

Из подъезда вышла Ванина мама, огорченно сказала:

— Дома никого!

— Адрес точный? — спросил отец.

Она только молча помахала знакомой визиткой и призадумалась.

— Куда ж теперь? — спросил из машины старший сын Антон.

Мать еще немного подумала, и лицо ее просветлело.

— А вот куда — за ними!

Она открыла клетку с Ваниными голубями, выпустила их, а сама села за руль «Запорожца». Голуби Коля, Петя и Никанор · птицей-тройкой взмыли в московское небо, и машина понеслась за ними, держа вполне верный курс — на виднеющийся вдали Дворец спорта.

И вот большой зал погрузился в легкий полумрак, затих.

Среди тысяч зрителей притихли по-особому взволнованно и все наши знакомые: Даша и Ольга, тетя Галя и Ванина мама, его отец Иван Карпович и братья Антон с Митей.

Спортсмены вступили в единоборство со штангой. Это был великий театр удач и поражений, звездного часа одних и горькой минуты других, счастливых улыбок и нескрываемых слез отчаяния, победных прыжков со вскинутыми вверх руками и печальных уходов за кулисы. И все это сопровождалось радостным ревом или разочарованным вздохом всего зала, скороговоркой комментаторов, миганием судейских ламп, молниями фотоблицев и электронным бегом цифр и букв на табло.

Наконец, сквозь все это прорезался голос комментатора:

— Соревнование штангистов тяжелого веса начинает Иван Добрынин. Имя этого молодого атлета пока еще неизвестно спортивному миру. Он выступает впервые в личном зачете. На штанге — начальный вес для этой категории...

Ваня появился на помосте в своем тренировочном костюме, пузырящемся на локтях и коленях. По залу прокатился смешок.

— Что за вид? — спросил один из членов судейской коллегии.

— Говорят, какой-то самородок, бог с ним! — отмахнулся другой.

Ваня шел к штанге, как на плаху. Присел перед ней, честно напрягся, рванул... но штанга даже не шелохнулась.

Зал смеялся уже в голос.

— Что ж ты, Ваня! — простонал за кулисами Федор Николаевич.

А Ваня, не видя его, но словно ему отвечая, прошептал:

— Ну не понимаю я... не ощущаю... зачем?!

И бросился с помоста за кулисы. Он промчался мимо Федора Николаевича, побежал по коридорам, лестницам, закоулкам, не ведая сам куда, пока не нырнул в какую-то дверцу и не очутился на балкончике под самым потолком зала. Здесь он обмяк и забился в угол.

А над залом звучал голос комментатора:

— Ну что ж, молодого спортсмена постигла неудача. Добрынин от второго подхода отказался. А сейчас...

Комментатора перебил звонкий женский голос:

— Погоди-ка! Добрынин не отказался!

Это воскликнула вскочившая со своего места Ванина мама.

— Добрынины никогда не отказываются! — громко и четко повторила она и легонько подтолкнула в спину среднего сына Митю.

Агроном Митя послушно кивнул, не спеша снял пиджак, отдал его матушке и скорым шагом отправился на помост.

— Уберите хулигана! — замахали руками судьи. — Это срыв соревнований! Где администрация?!

Но публика весело возражала:

— Пусть попробует! Давай, парень! Постой за Добрыниных!

Митя, не обращая внимания ни на судей, ни на публику, поплевал на ладони и, поднатужившись, взметнул штангу на вытянутых руках.

Зал загремел аплодисментами. Судьи шумно протестовали.

Митя спокойно пошел на место. А мать уже подталкивала старшего сына. Механик Антон послушно снял и вручил ей пиджак, отправился на помост.

Восторженный зал глушил протесты судей. Народ жаждал зрелища. И Антон это зрелище подарил. Хозяйским жестом он показал ассистентам, чтобы добавили на штанге вес. Те подвесили еще несколько «блинов». Антон поплевал на ладони, поднапрягся и поднял штангу.

Публика ревела. Судьи безнадежно перестали протестовать, глядели, распахнув рты.

Антон аккуратно опустил снаряд и пошел в зал. А со своего места уже поднимался отец Иван Карпович, снимая и отдавая пиджак жене.

Он тоже властным жестом попросил увеличить вес. Ассистенты, включившиеся в игру, навесили на штангу почти все имевшиеся в наличии «блины». Отец расправил пышные усы, поплевал на ладони, крякнул, и штанга медленно взмыла над его головой.

Иван Карпович не спеша возвращался к семье. Описать, что происходило в зале, было невозможно. Это надо было видеть и слышать.

— Феноменально! — надрывался комментатор. — На штанге установлен вес мирового рекорда! Мировой рекорд повторен! Товарищи... я просто не знаю, что сказать... С одной стороны, соревнования сорваны, и мы приносим извинения... Но с другой стороны... это... это потрясающе! И теперь... Минуточку, срочное сообщение: это еще не конец... Мастер спорта международного класса Эдуард Гусельков попросил установить вес, на килограмм превышающий мировой рекорд!

Зал ответил на это сообщение взрывом восторга и мгновенно наставшей тишиной.

Эдуард медленно, будто крался, подходил к штанге.

На него смотрел зал. На него смотрели Федор Николаевич, Ольга, тетя Галя, Даша, Добрынины в полном составе.

На него смотрел Ваня с высоты своего балкончика.

Эдуард присел, ухватил штангу, резко выпрямился. Гриф, легший на грудь, прогнулся под тяжестью блинов. «А-а-а!» — страшно закричал Эдуард и поднял штангу над головой.

Судьи, довольные тем, что соревнования вошли в законное русло, не торопились засчитать неимоверный вес, который он держал над головой. Эдуард ждал и улыбался.

Наконец, есть, вес засчитан! Штанга брошена на помост.

Зал ревел восторженным шквалом.

Но Эдуард не уходил с помоста. Что это? К штанге добавляли новый вес.

Комментатор в будке, заикаясь, спешил объяснить:

— Гусельков делает попытку перекрыть только что им установленный мировой рекорд. Какая смелость, какой спортсмен! Вес, который не поднимал еще никто в мире... Тренирует Гуселькова заслуженный тренер, сам бывший мировой рекордсмен, Федор Николаевич Старосельский.

В звенящей тишине Эдуард снова приблизился к штанге. Он склонился над ней, будто поклоном прося покориться, потом уверенно взял на грудь. Зал взревел и затих. Быстрый подсед, усилие вверх... но выпрямить могучие руки не удалось. С грохотом упала штанга к ногам спортсмена. Он придержал ее, чтобы не прыгала.

— Ах! — разочарованно выдохнул зал.

Зрители разошлись. Погасли прожектора. В пустом ряду пустого зала сидела Даша. Словно ждала чего-то.

И Ваня сидел на своем балкончике. Тоже чего-то ждал, грустно глядел на любимую.

— Даша! — позвал он ее.

Даша поймала его взглядом, рванулась было к нему, но сдержалась, сказала холодно:

— Ну и сиди там, кукарекай! — и пошла к выходу.

Ваня взлетел над барьером балкончика и с ужасным грохотом врубился ногами в пол.

Даша зажмурилась и упала в кресло. Открыла один глаз, другой — Ваня стоял неподалеку, между нею и сценой.

— Телестар несчастный, звезда экрана! — сказала она осуждающе. — Ну, куда ж тебя понесло! Зачем?!

— Доказать хотел...

— Ну, и чего ты доказал? — Даша всхлипнула. — Все люди как люди — что-то придумывают, осваивают, вот — хоть вес поднимают... Один ты... Богатырь непутевый!

— Даша... не плачь, не рви мне сердце! — От ее слез Ваня пришел в смятение. — Ну что сделать, чтобы ты не плакала? Что?!

Он растерянно оглядывался. И вдруг заметил штангу. Ту, которую не поднял Эдуард.

— Ну, хочешь, я эту дуру подниму? Хочешь?

Ваня подошел к штанге, вес которой не покорялся ни одному человеку планеты, легко вскинул штангу над головой, спокойным шагом преодолел расстояние от помоста к Даше и тихонько положил снаряд к ногам любимой.

— На! Не реви...

По полю плыл комбайн. За штурвалом восседал Ваня. Он был запылен, устал, но улыбался. Потому что над головой светило солнце, под ногами была родная земля, а руки заняты любимой работой.

Потом он повернулся к нам и сказал:

— Бригада у нас дружная, и раз уж мы добились первенства в районе, то никому его не уступим. Это я обещаю!

На Ванину грудь наползла надпись «Бригадир механизаторов Иван Добрынин», и стало ясно, что это Ваня выступает по телевизору, а его смотрит и слушает вся страна.

Смотрели Ваню, собравшись в родном доме, его мать, отец и два брата-крепыша.

Смотрела Ваню у себя дома тетя Галя. А с фотографии на стене на нее глядел Федор Николаевич.

Смотрел Ваню в далекой Москве и сам Федор Николаевич, ловко перебирая спицами: детский чепчик был уже почти связан. А с фотографии на столике глядела тетя Галя.

Смотрели Ваню в соседней комнате и Эдуард с Ольгой, по которой было уже заметно, что чепчик этот понадобится вскоре.

Смотрел Ваню в далеком Таджикистане старик Вакиль Бакиевич, сидя с пиалой чая на ковре в окружении многочисленных внуков.

Смотрели Ваню и механизаторы, отдыхающие у переносного телевизора на полевом стане.

— Ну, Ванька, прямо кинозвезда! — усмехнулся один.

— Уж которую уборочную с экрана не сходит! — подтвердил другой.

А Ваня тем временем бежал по селу. Он перемахнул для краткости через палисадник, распугал гусей и ворвался в дом.

Даша пила чай, подливая из начищенного до блеска старинного самовара.

— Ну? — крикнул с порога Ваня. — Теперь-то наконец видела?!

Даша одарила Ваню улыбкой, хотела слово молвить, но ее опередил недовольный басок:

— Как увидать-то? Как?

Это произнес младенец, которому, судя по коляске и ползунку, было с полгодика, но выглядел он года на три и уже разговаривал!

— Ниче мы не видали, — продолжил маленький богатырь. — Опять, батя, твой телевизор сломанный!

Малыш в сердцах запустил в телевизор погремушкой, но, угодил в стенку, и дом заходил ходуном, как при землетрясении.

А три голубя, сидевшие на телевизоре, испуганно вспорхнули, и один опустился на плечо Вани, другой на плечо Даши, а третий на плечико их феноменального сына.

Киностудия «Мосфильм»

«Срок давности», 10 ч.
Авторы сценария Л. Агранович, А. Шпеер. Режиссер Л. Агранович. Оператор М. Агранович. Художник Г. Колганов. Композитор В. Ганелин. Звукооператор Я. Потоцкий. Роли исполняют: С. Шакуров, Н. Гундарева, Н. Егорова, Г. Бурков, Л. Каюров, Саша Торшин, Миша Прибытко, Сережа Прибытко.

«Лунная радуга» (по одноименному произведению С. Павлова), 9 ч.
Авторы сценария В. Ежов, А. Ермаш. Режиссер А. Ермаш. Оператор Н. Ардашников. Художник В. Аронин. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Л. Булгаков.
Роли исполняют: В. Гостюхин, И. Старыгин, В. Ливанов, Ю. Соломин, Г. Тараторкин, Г. Байкштите, Н. Сайко, А. Пороховщиков, Г. Гирдвайнис, Б. Иванов, Л. Неведомский.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Без особого риска», 7 ч.
Автор сценария Р. Фаталиев. Режиссер С. Гаспаров. Оператор С. Филиппов. Художник А. Попов. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Б. Голев.
Роли исполняют: Б. Невзоров, А. Галибин, А. Меликджанян, М. Пуговкин, О. Гаспарова, М. Тбилели, Б. Химичев, М. Кокшенов.

«Из жизни начальника уголовного розыска», 10 ч.
Авторы сценария О. и А. Лавровы. Режиссер С. Пучинян. Операторы Г. Тутунов, А. Ковальчук. Художник А. Вагичев. Композитор А. Геворгян. Автор песен Б. Окуджава. Звукооператор П. Дроздов.
Роли исполняют: К .Лавров, Л. Филатов, Е. Проклова, Наташа Гонтуар, Саша Продан, Н. Фатеева, Л. Харитонов, И. Ливанов, Ю. Чернов, А. Пашутин, М. Жигалов, И. Калиновская, С. Пучинян, М. Левтова, И. Будкевич, Н. Казначеева, В. Топчинян, Е. Перский, Г. Никифоров, Д. Полонский, В. Царьков, А. Воеводин, Л. Трутнев, Ю. Широков, Н. Копылов, Н. Задержко.

«Непобедимый», 8 ч.
Автор сценария П. Лунгин. Режиссер Ю. Борецкий. Оператор М. Гойхберг. Художник М. Гаракanидзе. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор В. Каплан.
Роли исполняют: А. Ростоцкий, Х. Умаров, Н. Жантурин, Е. Сагдиев, Г. Дусматова, Б. Атабаев, Д. Исмаилов, Н. Карпов, Т. Муратов.

«Экзамен на бессмертие» (по повестям К. Воробьева «Убиты под Москвой» и «Крик»), 8 ч.
Автор сценария и режиссер А. Салтыков. Операторы А. Гарибян, А. Масс. Художник В. Пастернак. Композитор А. Эшпай. Звукооператор А. Нейман.
Роли исполняют: А. Алешин, Д. Матвеев, А. Казаков, Д. Михайлова, Б. Щербаков, О. Штефанко, Ф. Майорова, Л. Золотухин, А. Новиков.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Счастье Никифора Бубнова» (по мотивам повести Б. Горбатова «Прощание»), 8 ч.
Автор сценария Е. Оноприенко. Режиссер Р. Сергиенко. Оператор В. Зимовец. Художник П. Слабинский. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор А. Ковтун.
Роли исполняют: В. Базин, И. Куксенайте, Н. Кириченко, Л. Яновский, Н. Гринько, Б. Бенюк, Д. Франько, В. Алексеенко.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Конец бабьего лета», 9 ч.
Автор сценария А. Осипенко. Режиссер Д. Нижниковская. Оператор С. Авдеев. Художники М. Карпук, В. Шкаревич. Композитор В. Захлевный. Текст песен В. Некляева. Звукооператор Н. Веденеев.
Роли исполняют: А. Мещерякова, М. Жигалов, В. Мищенко, Л. Полякова, В. Грушина, Я. Друзь, Н. Скоробогатов, В. Земляникин.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Закон вечности» (по одноименному роману Н. Думбадзе), 8 ч.
Автор сценария Н. Думбадзе. Режиссер В. Квачадзе. Оператор Ю. Кикабидзе. Художник Д. Мирзашвили. Композитор О. Тактакишвили. Звукооператор В. Никонов.
Роли исполняют: И. Кахиани, Г. Берикашвили, М. Джанашия, И. Гигошвили, Б. Ципурия, Л. Пилпани, М. Вашадзе, В. Кахниашвили, В. Цуладзе, М. Джинория, Р. Челашвили, Н. Хомасуридзе.

«Кукарача» (по одноименной повести Н. Думбадзе), 9 ч.
Авторы сценария и режиссеры С. Долидзе, К. Долидзе. Оператор М. Медников. Художник Н. Сулемanашвили. Композитор Г. Члаидзе. Звукооператор В. Долидзе.
Роли исполняют: Л. Учанейшвили, Н. Чанкветадзе, З. Колелишвили, М. Джанашия, Л. Татишвили.

Киностудия «Молдова-филм»

«Будь счастлива, Юлия!», 9 ч.
Автор сценария А. Бурак. Режиссер Я. Бургиу. Оператор В. Белоногов. Художник Ф. Лупашко. Композитор Т. Кирияк. Песни на стихи Л. Дамиана. Звукооператор М. Исипчук.
Роли исполняют: Е. Проклова, М. Волонтир, И. Юревич, Е. Тудорашку, В. Тэбырцэ, Т. Бургиу, В. Чутак и другие.

Рижская киностудия

«Чужие страсти» (по одноименному роману М. Слуцкиса), 9 ч.
Автор сценария и режиссер Я. Стрейч. Оператор Х. Кукелс. Художник Г. Балодис. Композитор У. Стабулниекс. Звукооператор Г. Коротеев.
Роли исполняют: В. Артмане, А. Паулавичюс, В. Озолиня, Л. Оболенский, Я. Паукштелло, А. Морканс, Э. Шульгайте, З. Янчевска.

Киностудия «Таллинфильм»

«Искатель приключений» (по мотивам романа А. Гайлита «Тоомас Нипернаади»), 9 ч.
Автор сценария Ю. Вийдинг. Режиссер К. Кийск. Оператор Ю. Силларт. Художник Т. Вирве. Композиторы Р. Кангро, А. Валконен. Автор и исполнитель песни А. Маазик. Звукооператор Р. Сабсай.
Роли исполняют: Т. Карк, В. Валдма, П. Поом, Э. Нутер, М. Оопкауп, К. Кохв, А. Йоханссон, В. Луйк.

Киностудия «Азербайджанфильм»

«Шкатулка из крепости», 8 ч.
Авторы сценария С. Касумова, С. Листов. Режиссер Г. Азимзаде. Операторы А. Мурадов, В. Керимов. Художник А. Абдурахманов. Композитор Р. Алиев. Звукооператор А. Нуриев.
Роли исполняют: К. Шахмарданов, У. Сафаров, С. Караева, М. Керимов, И. Алиев, Г. Турабов, Р. Сафаралиев, А.-А. Алиев, Р. Агаева.

Киностудия «Казахфильм»

«Отчим», 8 ч.
Автор сценария Ш. Мусина. Режиссер. Л. Сон. Оператор М. Дуганов. Художник А. Ророкин. Композитор К. Дуйсекеев. Звукооператор З. Мухамедханова.
Роли исполняют: М. Найманбаев, Ж. Худайбергенова, А. Куламбаев, М. Бахтыгереев, К. Айсангалиева, О. Кыйкимов, М. Жанабеков, Л. Бадалова, Т. Косубаева, К. Мутурганов.

Зарубежные фильмы

«Дьявольское оружие» (по романам Бояна Болгара «Синеглазый с коротким мечом» и «Приключения Синеглазого»), 8 ч.
Производство «Бояна» (Болгария).
Автор сценария Боян Биолчев. Режиссер Мариана Евстатиева-Биолчева. Оператор Атанас Тасев. Художник Анастас Янакиев. Композитор Симеон Пиронков.
Роли исполняют: Любен Чаталов, Эльвира Иванова, Павел Поппандов, Йосиф Сырчаджиев; Юрий Ангелов и другие.

«Импульсы чувств», 9 ч.
Производство творческого коллектива «Х» (Польша).
Автор сценария и режиссер Януш Киёвский. Оператор Кшиштоф Вышиньский. Художники Анна Якелек-Цесельска, Адам Копчиньский. Композитор Ежи Матуля.
Роли исполняют: Ева Дальковска, Кшиштоф Залеский, Эдмунд Феттинг, Петр Фрончевский, Ева Вишневска, Тереса Савицка, Веслав Михниковский, Ольгерд Лукашевич.

«Анджела едет дальше», 7 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Ева Сырбу. Режиссер Лучиан Брату. Оператор Ангел Дека. Художник Доду Бэлэшою. Композитор Мариус Цейку.
Роли исполняют: Дорина Лазэр, Василе Миске, Корнелия Рэдулеску, Стела Хауликэ, Феличия Попикэ.

«Между нами, мальчиками», 8 ч.
Производство «Готвальдов» (Чехословакия).
Авторы сценария Милан Шимек, Йозеф Пинкава. Режиссер Радим Цврчек Оператор Пауел Копецкий. Художник Зденек Копецкий. Композитор Зденек Йох.
Роли исполняют: Моймир Мадерич, Камил Спачил, Ян Штястный, Радек Балаш, Иржи Ковач, Яна Надь, Иржина Петровицкая, Гелена Ружичкова, Иржи Томек.

«Помощник» (по одноименному роману Ладислава Баллека), 9 ч.
Производство «Колиба» (Чехословакия).
Автор сценария Ондрей Шулай. Режиссер Зоро Загон. Оператор Додо Шимончич. Композитор Светозар Штур.
Роли исполняют: Габор Конц, Эло Романчик, Илдико Печи, Милан Киш, Иван Мистрик, Марта Сладечкова, Йозеф Ропог, Гана Талпова, Юлиус Сатинский.

«Поезд на Кралево», 8 ч.
Производство «Авала-фильм» — «Кроатия-фильм» (Югославия).
Автор сценария Михайло Секулич. Режиссер Александр Джорджевич. Оператор Джордже Николич. Художник Владислав Лашич. Композитор Воислав Костич.
Роли исполняют: Любиша Самарджич, Звонимир Лепетич, Саня Вейнович, Слободан Алигрудич, Раде Маркович, Никола Милич.

«Укрощение строптивого», 9 ч.
Производство «Капитал фильм» (Италия).
Авторы сценария и режиссеры Кастеллано, Пиполо. Оператор Альфио Контини. Художник Бруно Амальфикано. Композитор Титто Мариано.
Роли исполняют: Адриано Челентано, Орнелла Мути, Эдит Питерс, Пиппо Сантомустазо, Милли Карлуччи, Сандро Кьяни, Никола Де Буоно.

«Охотник», 8 ч.
Производство «Хайлайт продакшнз» (Канада).
Автор сценария и режиссер Зейл Р. Дален. Оператор Рон Орьё. Художник Элинор Барг. Композитор Дуглас Додд.
Роли исполняют: Дэвид Петерсен, Джон Лазарус, Руди Жабо, Майк Григг, Эл Роуз, Сью Астли, Джек Лиф.

«Оливер Твист» (по одноименному роману Чарлза Диккенса), 9 ч.
Производство «Трайдент телевижн лимитед» (США).
Автор сценария Джеймс Голдмен. Режиссер Клайв Доннер. Оператор Норман Лэнгли. Художник Тони Кёртис. Композитор Ник Бикат.
Роли исполняют: Ричард Чарльз, Джордж К. Скотт, Тим Кёрри, Майкл Хордерн, Тимоти Уэст, Эйлин Эткинс, Чери Лунджи, Оливер Коттон и другие.

«Невезучие»,
Производство «Гомон» — «Фиделинфильм» (Франция) — «Конасине» (Мексика).
Автор сценария и режиссер Франсис Вебер. Оператор Алекс Филлип. Художник Жак Бюфнуар. Композитор Владимир Косма.
Роли исполняют: Пьер Ришар, Жерар Депардье, Педро Армендарис, Корин Харби, Марица Оливарес и другие.

С 80-летием

МИЛЛЯРА Георгия Францевича, актера,
заслуженного артиста РСФСР

С 75-летием

ГОРБАЧЕВА Бориса Константиновича, оператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

КАРАВКИНА Юрия Борисовича, кинодраматурга,
заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР

КУБАЦКОГО Анатолия Львовича, актера

С 60-летием

ГРЕБНЕВА Анатолия Борисовича, кинодраматурга,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Ленинской премии,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

С 50-летием

АНДРЕЕВА Феликса Иосифовича, киноведа

ОДЖАГОВА Расима Миркасум оглы, кинорежиссера, народного артиста Азербайджанской ССР, заслуженного деятеля искусств Чечено-Ингушской АССР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии Азербайджанской ССР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов